MARIO DE ANDRADE

OBRA ESCOGIDA

novela - cuento - ensayo - epistolario

Mario de Andrade

OBRA ESCOGIDA

BIBLIOTECA AYACUCHO

Caracas
1979

EL TUPÍ Y EL LAÚD

(*Ensayo de interpretación de* Macunaíma, *de Mário de Andrade*)

"Soy un tupí que tañe un laúd"
"O Trovador", *Paulicéia Desvairada* (1922)

"Me siento únicamente blanco ahora, sin aire en este aire libre de América. Me siento únicamente blanco en mi alma cribada de razas".
"Improviso do Mal da América" (1928), *Remate de Males*.

"También somos civilización europea (...)"
"O *Banquete*" (1943).

I

1. ESCRITO en seis días de trabajo ininterrumpido, durante unas vacaciones de fin de año, en diciembre de 1926; corregido y aumentado en enero de 1927; publicado en 1928, *Macunaíma* se transformó muy pronto en el libro más importante del nacionalismo modernista brasileño. La impresión fulminante de obra maestra que los compañeros de Mário de Andrade tuvieron en la época al tomar contacto por primera vez con el manuscrito, perdura hasta hoy, cincuenta años después de su aparición. Con el transcurso del tiempo, las experiencias del lenguaje y la instrumentación satírica de los hallazgos obscuros tal vez hayan perdido virulencia; pero en compensación, a medida que los estudios sobre el libro se van profundizando, comienza a reconocerse la seguridad impecable de su construcción y la maestría en el aprovechamiento de la cultura popular, que sirve de colorido paño de fondo a la aventura del héroe brasileño.

Al comienzo, Mário de Andrade se resistió a reconocer la faz verdadera de su creación y tomó apenas como "un modo reflexivo y divertido de descansar durante unas vacaciones" la violenta explosión que en verdad remataba un período fecundo de estudio y de dudas sobre la cultura brasileña. Pero poco a poco fue obligado a aceptar que de hecho había sembrado el texto con una infinidad de intenciones, referencias figuradas y símbolos, y que todo eso definía los elementos de una psicología propia, de una cultura nacional y de una filosofía que oscilaba entre "optimismo en exceso y pesimismo en exceso", entre la confianza en la Providencia y la energía del proyecto.

El somero examen de las notas que en esta edición acompañan al texto muestra que el libro fue construido a partir de la combinación de una infinidad de textos preexistentes, elaborados por la tradición oral o escrita, popular o erudita, europea o brasileña. La originalidad estructural de *Macunaíma* deriva, de este modo, del hecho de que el libro no se

basa en la mímesis, o sea, en la dependencia constante que el arte establece entre el mundo objetivo y la ficción, sino en la vinculación casi constante con mundos imaginarios, con sistemas cerrados de señales, ya regidos por una significación autónoma. Este proceso, aparentemente parasitario, es, sin embargo, curiosamente inventivo; pues en vez de recortar con neutralidad, en los fragmentos originales, las partes que necesita para reagruparlas, intactas, en un orden nuevo, actúa casi siempre sobre cada fragmento alterándolo en profundidad. De este modo, la designación de "composición en mosaico" adoptada por algunos estudiosos como Florestan Fernandes y Haroldo de Campos, parece inadecuada; sugiere, apenas, la yuxtaposición pura y simple de préstamos efectuados a sistemas diversos, pero oblitera la elaboración creadora compleja que, en un primer momento, los desarticula, quebrando su inteligibilidad inicial para, luego, insuflar un sentido distinto mediante la nueva reagrupación de los fragmentos. El proceso quizá se aproxime más al *bricolage,* tal como lo describe *Levy-Strauss,* y eso también ya fue recordado por la crítica.

El *bricoleur* busca realmente su materia prima entre los sobrantes de viejos sistemas. Sin embargo, su gesto está orientado por un objetivo lúdico, por una sensibilidad pasiva, y ésta se somete sobre todo al juego de las formas. Frente al elenco de detritos que tiene siempre a mano, el *bricoleur,* se abandona a una selección paciente, eligiendo o rechazando los elementos, según el color, el formato, la luminosidad o el arabesco de una superficie. La figura que irá a componer luego, combinando la infinidad de fragmentos de que dispone, podrá ser muy bella, pero como respeta las imposiciones de la materia aprovechada, resulta caprichosa, llena de idas y venidas, de rupturas, y no revela ningún proyecto. Es imposible inscribir en este horizonte colmado de acasos, donde el sentido emerge y se extingue siguiendo la vida breve de las formas, el libro intencional y lleno de resonancia de Mário de Andrade. Más que en la técnica del mosaico o en el ejercicio del *bricolage,* es en el proceso creador de la música popular donde se deberá buscar, a mi juicio, el modelo de composición de *Macunaíma.*

2. La prolongada meditación estética que atraviesa íntegra la obra de Mário de Andrade tiene dos puntos de referencia constantes: el análisis del fenómeno musical y del proceso creador de los folklórico. Es de la confluencia de estas dos obsesiones fundamentales que se deriva la mayoría de sus conceptos básicos, sea sobre el arte en general, sea sobre el arte brasileño en particular; conceptos que una vez forjados resurgen siempre en su extensa y variada producción ensayística [1]. En la década del Veinte, convergen en el campo común de la música y la imaginación

colectiva las lecturas que realiza sobre etnografía, folklore, psicoanálisis; el escritor se zambulle a fondo en el largo debate de ese período sobre la mentalidad primitiva, tratando de extraer de la confrontación entre Taylor, Lévy-Brühl y Frazer algunas conclusiones que ayuden a comprender nuestros procesos colectivos de creación [2]; luego empeñado en el proyecto de una música nacionalista, propone a los compositores jóvenes de la época el aprovechamiento erudito del folklore brasileño [3].

Macunaíma fue escrito en ese momento de gran impregnación teórica, investigación sobre la creación popular y búsqueda de una solución brasileña para la música. Tengo la convicción de que al elaborar su libro, Mário de Andrade no partió de modelos literarios preexistentes, sino que transpuso dos procesos básicos de la música occidental, comunes tanto a la música erudita como a la creación popular: el principio rapsódico de la *suite* —cuyo modelo popular más acabado podría ser encontrado en el baile nordestino llamado *Bumba-meu-boi*— y el principio de la *variación,* presente en las improvisaciones del cantador o juglar nordestino, donde toma una forma muy peculiar.

Para mayor claridad, trataré de sistematizar y resumir sus principales afirmaciones sobre las características de la música popular brasileña y sobre los problemas resultantes de la transposición erudita de los procesos folklóricos de la creación. Luego, analizaré si hubo efectivamente, como supongo, influencia de su pensamiento musical en el proceso creador que presidió a la elaboración de *Macunaíma* [4].

3. Según Mário de Andrade, las naciones nuevas como el Brasil, cuya cultura en formación presenta gran variedad de componentes, heredadas de fuentes muy dispares, tienen dificultad para forjar una música popular nacional bien diferenciada. Esto constituye un significativo impedimento en la tarea de los músicos cuando éstos, empeñados en un proyecto nacionalista, buscan en el folklore un punto de partida para la transposición erudita. En la mayoría de los casos, los elementos empleados no logran fundirse en un todo, y vemos aparecer apretujándose en el mismo espacio, "elementos portugueses, africanos, españoles, e incluso brasileños, amoldados, en conjunto, a las circunstancias del Brasil". De esta forma, la música popular asume el aspecto de "un documento curioso de nuestra miscelánea étnica", de un palimpsesto, como son los platos de nuestra culinaria con sus ingredientes fuertes "de pimienta, las salsas *tutu* y *dendê* y la caña".

Hasta el siglo XIX es difícil descubrir en esa mezcla intrincada, piezas ya estabilizadas, que se puedan considerar científicamente como melodías brasileñas tradicionales. Por esa razón, el compositor empeñado en crear obra nacional no debe partir del documento recogido, sino de las

normas de composición del folklore, de ciertas formas fijas o de ciertos esquemas obligatorios, presentes en el canto, en la melodía, en las corales, en la música instrumental, en las danzas. Entre ellas, dos se presentan como dominantes: el proceso rapsódico de la *suite* —característico de las danzas populares— y la forma de la *variación,* que tiene lugar tanto en la música instrumental como en las canciones. Frecuentes en el folklore, ellas son, sin embargo, normas universales de composición. Veamos por separado cómo se define cada una y cómo aparece en la creación colectiva.

a) La *suite* es uno de los procesos más antiguos de composición. Común a la música erudita y popular, no es patrimonio de ningún pueblo. Constituye una fusión de varias piezas de estructura y carácter distintos, todas de tipo coreográfico, empleadas para dar forma a obras complejas y mayores. Este proceso rapsódico alcanzó gran difusión en el romanticismo y entre nosotros se convirtió en un hábito nacional. Se lo emplea en las rondas infantiles, donde los niños suelen empalmar un canto con otro, llegando incluso "a fijar suites con sucesión obligatoria de piezas"; perdura incluso en los hábitos suburbanos, resurgiendo en la costumbre —tal vez importada— de rematar los bailes con el acoplamiento de diversas piezas. Son formas primarias de *suite* todas nuestras principales danzas dramáticas: los *Fandangos* del sur paulista, los llamados *Cateretês* del centro del Brasil, y en el Nordeste los *caboclinhos* o paisanitas, "los cortejos semi religiosos, semi carnavalescos de los *Maracatus,* las *cheganças,* los *reisados*".

En su libro *Danças Dramáticas do Brasil,* Mário de Andrade subraya el "proceso de formación gradual" de estos últimos, "fundamentalmente rapsódicos", en que el pueblo agrupa espontáneamente piezas que guardan afinidad entre sí; a su juicio, sólo posteriormente, uno u otro poeta suburbano semierudito habría reorganizado las danzas en un todo más "ordenado y dramático", registrándolas por escrito y difundiéndolas en folletos ("foiêtes"). En un párrafo del libro —que transcribo íntegramente por ser particularmente esclarecedor de mi punto de vista— él comenta con argucia el aspecto híbrido de esas composiciones coreográficas, en que los episodios desvinculados unos de los otros dan a la danza la apariencia de "verdadera colcha hecha de retazos" o "de una revista confeccionada con distintos números":

"Lo que mejor caracteriza el aspecto contemporáneo de todas nuestras danzas dramáticas es que ellas, como espíritu y forma, no son un todo unitario en que se desenvuelve una idea, un tema solo. Su tamaño, así como su significado ideológico, no depende del tema básico. Por lo general, el argumento no exige más que un solo episodio, rápido, dramáticamente conciso. Y ese núcleo básico es rellenado con temas añadidos a él: romances o cualquiera de las muchas piezas tradicionales e incluso de uso anual, por su carácter celebratorio, se agregan a él. A veces incluso estas aposiciones no guardan relación alguna con el núcleo (. . .) Ese

proceso de armado mediante aposiciones constantes, culmina en la forma actual de ciertas versiones principalmente pernambucanas del *Bumba-meu-boi* en que la coincidencia con la revista de teatro de plaza es flagrante. El episodio que fue medular un día, no tiene ya mayor importancia que los episodios secundarios, y apenas figura en el final, destacando la figura del buey, no por el drama, sino por la apoteosis".

Volvamos, tras esta primera exposición, a la afirmación inicial de que *Macunaíma* retoma el proceso de composición de la música popular, como incluso nos indica claramente el propio autor, cuando agrega al título del libro la designación de *rapsodia.*

Si nos atenemos a las notas que, en esta edición, añadí al texto para facilitar una mejor comprensión del relato, veremos que ellas revelan la misma mezcla étnica de la música popular, presentando una gran variedad de elementos, provenientes de las fuentes más diversas: a los rasgos *indígenas* extraídos de Koch Grünberg, Couto de Magalhães, Barbosa Rodrigues, Capistrano de Abreu y otros, vemos que se suman narraciones y ceremonias de origen *africano,* evocaciones y canciones de ronda de origen *ibérico,* tradiciones *portuguesas,* cuentos ya típicamente *brasileños,* etc. A ese material ya en sí híbrido, se agregan piezas más heteróclitas: anécdotas tradicionales de la historia del Brasil; incidentes pintorescos presenciados por el autor; episodios de su biografía personal; transcripciones textuales de los etnógrafos, de los cronistas coloniales; frases célebres de personalidades históricas o eminentes; cierta construcciones lingüísticas, como modismos, locuciones, fórmulas sintácticas, procesos mnemotécnicos populares, tales como asociaciones de ideas y de imágenes; o de procesos retóricos, tales como las enumeraciones exhaustivas, que según el propio autor tenían la finalidad puramente poética de dar vida a "sonoridades curiosas" o "incluso cómicas" [5].

Por lo demás, eran esas aposiciones más o menos arbitrarias que se añadían al núcleo básico las que aclaraban en gran parte la ambigüedad de la línea narrativa, cuyo episodio central, aunque bien definido y dramáticamente conciso —la pérdida y la búsqueda de la *muiraquitã* o amuleto— no lograba imponerse con exclusividad, viéndose eclipsada permanentemente por la multiplicación incesante de los episodios secundarios. Sin embargo, el esquema formal sólo era rudimentario en apariencia, pues representaba la recuperación muy hábil del principio universal de la *suite,* en su variante popular. El proceso de construcción mediante relleno, del núcleo básico, con elementos subsidiarios, uniendo en un todo más complejo varias piezas de forma y carácter distinto, era —como vimos— corriente en la música europea del romanticismo y tenía lugar, también, en el teatro de revistas y en las danzas dramáticas brasileñas, donde encontraba la expresión más perfecta en el *Bumba-meu-boi.*

No es mi objetivo desarrollar en este abordaje una posible analogía entre la estructura de *Macunaíma* y la del *Bumba-meu-boi.* Quiero tan sólo señalar que la coincidencia de la forma rapsódica de los dos no es

casual, y que probablemente Mário de Andrade quiso sugerir, por intermedio de las afinidades estructurales, la identificación entre el libro y la danza popular que, a su juicio, mejor representaba la nacionalidad. La elección del *Bumba-meu-boi* como modelo, o mejor, como referencia, respondía a una intención ideológica y se vinculaba al complejo sistema de señales con que el escritor se habituara a pensar no sólo en la realidad de su país, sino incluso, en su realidad personal [6]. Voy a intentar aclarar mejor este punto.

El análisis de las representaciones colectivas brasileñas revelará a Mário de Andrade que el buey era "el animal nacional por excelencia", ya que a él se hacían referencias de norte a sur del país, tanto en las zonas de pastoreo como en los lugares sin ganado. Aparecía en todas las manifestaciones musicales del folklore: "en la ronda gaucha, en la tonada de Mato Grosso, en el *aboio* * de Ceará, en la *moda* paulista, en el desafío de Piauí, en el *côco* ** de Río Grande del Norte, en la *chula* *** de Río Branco y hasta en el *maxixe* carioca". En un país sin unidad y de gran extensión territorial, "de pueblo desmembrado, donde el concepto de patria es casi una quimera", el buey —o la danza que lo consagra— operaba como un poderoso elemento "unanimizador" de los individuos, como una metáfora de la nacionalidad. Fue con el propósito de subrayar este aspecto, surgido espontáneamente en la representación colectiva, que en el período más agudo de la prédica nacionalista el escritor habría sugerido al compositor Luciano Gallet la idea de elaborar una *suite* brasileña basada en el *Bumba-meu-boi,* siguiendo los moldes del *Carnaval* de Schumann o los de los *Cuadros de una exposición* de Mussorgski [7].

Pero el buey no es solamente el animal heráldico del Brasil, como el león lo es de Gran Bretaña o el águila bicéfala de los austríacos; representa, además, como metáfora, una de las "grandes señales" del escritor, la impronta de su personalidad construida, de su *ethos*. Bajo el doble aspecto de símbolo del Brasil y señal del poeta, la imagen aparece varias veces en su poesía, incluso en "Brazão" ("Blasón"), uno de sus poemas más cifrados. Nada debe extrañar, en consecuencia, que en *Macunaíma,* Mário de Andrade hubiese procedido a una identificación de esa naturaleza, esta vez entre el animal simbólico del Brasil y *Macunaíma,* el héroe simbólico de la nacionalidad. Es en este sentido que debemos interpretar la intercalación, sobre el final de la obra, de uno de los fragmentos más importantes del *Bumba-meu-boi*. Siguiendo el ejemplo del *Golden Bough,* de Frazer, Mário de Andrade interpretaba el núcleo central de la danza —la muerte y resurrección del buey— como un rasgo del culto de la

* Canto melancólico con que los vaqueros conducen el ganado (N. del T.).
** *Côco.* Danza popular del Nordeste, particularmente de Alagoas, de donde es originaria. (N. del T.).
*** *Chula.* Danza y también melodía popular que suele acompañar las celebraciones y festividades locales. (N. del T.).

primavera, o sea, como la destrucción y el resurgimiento del principio vital. Así, al interrumpir la narración para pasar a describir minuciosamente el episodio culminante de la danza dramática, estaba empleándolo como metáfora, como una gran señal premonitoria del desenlace dramático que se preparaba; la muerte y la resurrección del buey era como la anticipación del sacrificio del héroe, que inmediatamente después sería destrozado en este mundo, para resurgir de inmediato en el cielo en forma de estrella [8].

b) El segundo proceso que utiliza Mário de Andrade para estructurar la narrativa es el de la *variación*.

El principio de la *variación* es, como la *suite,* una regla básica de composición y consiste en "repetir una melodía determinada, cambiando a cada repetición uno o más de sus elementos constitutivos de tal manera que, presentando una fisonomía nueva, ella sigue siendo siempre reconocible en su personalidad". Desarrollada ya en el siglo XVII, recién en el XVIII la variación "se presenta firmemente afianzada en ese principio de cambio de fisonomía y conservación de la personalidad" que la caracteriza, desempeñando a partir de allí un papel preponderante en la evolución de la música. Cuando la música erudita —por agotamiento o por proyecto estético— se revitaliza en las fuentes populares, se apoya siempre en la variación, ya sea que utilice las fórmulas rítmico-melódicas del pueblo de manera ingenua, ya sea que se aleje de su punto de partida a través de alteraciones refinadas [9]. En el Brasil, por ejemplo, en los albores del movimiento nacionalista, los compositores llevados tal vez por "un excesivo anhelo de aprehensión de lo característico", se limitan a retirar del folklore melodías enteras y *formas* melódicas casi sin alteración; pero en un período posterior ya tratan de partir de ciertas fórmulas constantes, "de pequeños elementos rítmicos, melódicos, armónicos, polifónicos, de timbre, que nacionalizaban sin los excesos del populismo" [10]. Como veremos más adelante, Mário de Andrade utilizó las dos variantes en la construcción de su libro.

En diferentes momentos de sus análisis musicales, él estudia este curioso sistema de préstamos entre la música popular y la erudita [11], utilizando, si bien de manera sumamente personal, los conceptos clásicos de *nivelación* y *desnivelación,* acuñados por Charles Lalo [12]. ¿En qué consisten estos dos movimientos complementarios, mediante los cuales se expresa la variación?

Se llama *nivelación estética* al fenómeno de ascenso de un género inferior a un nivel superior de arte culto: fue lo que ocurrió cuando los compositores introdujeron la canción popular en la polifonía católica, tejiendo en torno a ella una serie de variaciones contrapuntísticas; o cuando Haendel se valió de la *siciliana,* sustrayéndola a su condición de danza folklórica para convertirla en aria dramática "dotada incluso de valores expresivos"; o cuando sometió la *mazurca* y la polonesa al virtuosismo del piano.

La *desnivelación estética* consiste en el proceso inverso, vale decir que es el pueblo quien aprehende y adopta la música melódica erudita. Mário de Andrade estima que este proceso es infrecuente; sin embargo, tuvo lugar entre nosotros con las *modinhas* imperiales, canciones de salón que a partir de la segunda mitad del siglo XIX "dominaron la preferencia musical burguesa de Brasil y Portugal". Habiéndose originado en la estructura melódica erudita de la música europea, más exactamente, en el aria italiana, la *modinha* emigró a los saraos burgueses a través de las manifestaciones semicultas que los *modinheiros* coloniales e imperiales acomodaron a la sensibilidad nacional; de allí pasó al pueblo y en él se difundió ampliamente. Este proceso de *desnivelación,* además de ser excepcional, era, desde el punto de vista creador, menos significativo que el proceso contrario de ascenso de nivel. Pues a pesar de que la modinha se haya adaptado de manera admirable al Brasil, adquiriendo un "cuño particular que nos pertenece", en sus características generales seguía siendo perfectamente europea. De cierta manera, representaba aquello que Mário de Andrade llamaba una *pieza memorizada;* pues cuando el pueblo se enfrentaba con un estilo erudito, cuyas reglas era incapaz de descifrar, permanecía cautelosamente en la *etapa de la copia,* no arriesgándose a pasar a la etapa siguiente de la imitación.

c) Un fenómeno de adaptación similar a éste ocurrió con la canción de ronda brasileña de origen ibérico [13], caracterizando por consiguiente ya no más el choque entre el arte erudito y el popular (o semiculto) sino el encuentro de dos culturas populares, una ya perfectamente sedimentada, otra en pleno proceso de formación.

En efecto, la migración de las formas populares europeas transfirió al Brasil viejas canciones, fijadas a través de los tiempos y bien definidas en sus características étnicas. Transplantadas a un nuevo medio étnicamente en formación, empapado de influencias diversas, estas formas, cuyo sentido profundo correspondía a otras realidades sociales, no lograron adaptarse, fecundando el proceso creador. Así es como Mário de Andrade analiza el fenómeno: "El niño brasileño (o quien hace eso por él. . .) se muestra particularmente incapaz de crear una melodía nacionalmente inconfundible. Si en el canto de adulto ya creamos una música étnicamente diferenciada, la ronda infantil brasileña como texto y tipo melódico sigue siendo firmemente europea, y particularmente portuguesa. Si las melodías difieren y probablemente ya son originales del Brasil, si muchas veces ya son estimuladas por la característica más positiva de la rítmica brasileña (. . .) es muy raro encontrar, en la ronda infantil brasileña, un documento característicamente nacional".

Incapaz de movimentarse dentro de un estilo importado, la imaginación popular brasileña adoptó una solución peculiar que, criticando el servilismo de la copia, salvaba la dificultad con astucia: sometió los textos originales a una combinatoria sumamente ingeniosa que cuando no cambiaba los textos, cambiaba las melodías; a veces fraccionaba los

textos y las melodías; otras inventaba melodías nuevas para textos tradicionales, y así sucesivamente.

Pero el ejemplo más perfecto de este proceso parasitario de composición, típico del folklore, habría de ser hallado por Mário de Andrade en la improvisación del juglar nordestino. Pues aun cuando todos los juglares jurasen ser autores absolutos de sus composiciones, los *cantos nuevos* son, casi siempre, piezas memorizadas, cuyas melodías, fijadas de manera muy insegura en sus arabescos, pueden ser inventadas en cada ocasión, asumiendo variantes innumerables [14]. Es este proceso bastante complejo de posesión el que Mário de Andrade describe en un fragmento de extraordinaria importancia todavía inédito en libro, sirviéndose, como se puede notar, de los conceptos ya referidos de *nivelación* y *desnivelación:*

"El proceso común de memorizar una melodía tradicional, como el de inventar una nueva, tanto en Chico Antônio como en Odilon consistía en *desnivelar* la melodía haciéndola bien simple para que se fijara en la memoria sin dificultad. Pero después de establecida en su esquema inicial, el juglar se esmeraba de nuevo en elevar su nivel, individualizándola en variaciones, de un legítimo canto 'hot'. Tuve ocasión de sorprender al vivo este fenómeno inconsciente con el *côco* * 'Assovio' (*silbido*) muy generalizado (. . .). Chico Antônio conocía el *côco* pero no lo sabía de memoria. Y lo cantaba por eso con grandes fallas, glosando por así decir la melodía con riquezas y fantasías inconscientes. Pero poco a poco la línea se fue fijando en él, depurándose de tanta variedad, empobreciéndose de fantasía y de elementos inesperados, hasta que por fin se asentó y, en el sentido más elevado y etimológico del término, se hizo 'vulgar'. Entonces esa línea, no banal, sino vulgar, será repetidamente cantada por él en largos canturreos interminables. Y es así también como ella va a ejercer, ahora que está desnivelada, aquella fascinación de efecto asegurado, verdadero valor terapéutico en el alma del pueblo y en la mía (. . .). Fijada y aprendida la melodía fácil y esquemática, entonces el juglar empieza cantando 'hot', fantaseando, glosando otra vez, pero conscientemente ahora, con la intención de variar y adornar. Hasta que, alcanzando otra vez el dominio pleno (. . .) el juglar inventa un canto enteramente nuevo" [15].

Este fragmento admirable será comentado más adelante; por ahora basta fijar algunos puntos que podrían ser resumidos de la siguiente manera: el proceso para "sacar el canto nuevo" empleado por el juglar del *côco* nordestino es un curioso mecanismo inventivo que juega concomitantemente con los dos recursos ya analizados, la *nivelación* y la *desnivelación.* 1º) Inicialmente, el juglar canta una melodía *que no es la suya* y *que memorizó* deficientemente. 2º) Sobre esa melodía teje una serie de *variaciones inconscientes.* 3º) Mientras la reproduce va empobreciéndola gradualmente hasta convertirla en algo fácil, esquemático, vulgar

* Ver llamada ** de la pág. XIV.

(*etapa de la desnivelación*). 4º) Sólo entonces comienza a fantasear sobre ella, *ahora conscientemente,* con la intención de variar y adornar (*etapa de la elevación de nivel*). Por lo tanto: es a partir de una preparación preliminar bastante compleja cuando se inicia el momento propiamente creador, cuando la riqueza de las variaciones, actuando sobre el núcleo central, vuelve a enriquecerlo, transfigurándolo y haciéndolo ascender de nuevo al nivel superior del arte.

Pues bien, el mismo proceso se repite en la elaboración del texto, que también es *aprendido de memoria.* El juglar no es un artista iluminado que encuentra sus soluciones de improviso; es un profesional que se prepara largamente para la prueba, almacenando en su cabeza una cantidad extensa y variada de conocimientos, recogidos en las fuentes más diversas: en el *Nuevo* y *Viejo Testamentos,* en el Arte de la Gramática, en manuales de álgebra, en diccionarios de fábulas, en libros de mitología y de astrología, en viejas narraciones como las del emperador Carlos Magno, en novelas populares. Por otro lado, trata de guardar en la memoria payadas enteras que se hicieron famosas en el pasado o versos célebres de otros juglares. Todo ese inmenso material es fijado en la memoria por intermedio de una infinidad de "procesos mnemotécnicos de llenado e incluso de razonamiento", como "enumeraciones, asociaciones de imágenes, de lugares comunes, dicciones estereotipadas sin lógica intelectual", etc. De este modo, el proceso sorprendente de "sacar el canto nuevo" no representa ningún milagro; es un fenómeno de "traición de la memoria" —como lo llama Mário de Andrade— provocado por el simple deseo de vencer.

4. No es arbitrario afirmar, después de esta larga exposición, que la elaboración de *Macunaíma* se encuentra vinculada a la profunda experiencia musical de Mário de Andrade; sobre todo a la meditación sobre el sistema de préstamos entre música erudita y popular que habiéndose verificado en ciertos períodos como el romanticismo, constituye, a la vez, en el pueblo, el proceso básico de composición. *Macunaíma* establece como regla de composición este mecanismo inventivo aparentemente parasitario. Partiendo de un material ya elaborado y de múltiple procedencia, Mário de Andrade lo sometió a toda suerte de enmascaramientos, transformaciones, deformaciones, adaptaciones. En ciertos momentos retiró del folklore fragmentos que reprodujo casi textualmente, tal como, al comienzo de la práctica nacionalista, lo hicieron compositores como Luciano Gallet; en otras ocasiones disolvió, sin que nadie lo advirtiese, las frases populares en el tejido elaborado de su prosa, a la manera de Lorenzo Fernandes; y, constantemente, en lugar de partir de documentos anteriores o fragmentos determinados, prefirió inspirarse en normas de com-

posición, constancias sintácticas, motivos rítmicos, maneras tradicionales de organizar la cadencia de la frase, en fin, en procesos "ya perfectamente anónimos y autóctonos, a veces peculiares y siempre característicos de lo brasileño", como es típico entre los compositores de la última etapa nacionalista [16].

Comparado con este planteamiento y observado con atención, el proceso de *Macunaíma* parece calcado directamente en dos ejemplos precisos del folklore: la canción de ronda y la payada del juglar nordestino. De la primera, había extraído el mecanismo consistente en juntar en una misma secuencia textos muy diversos en forma tal que a una obra tradicional pudiera infundirle un sentido reciente; o, también, conservar básicamente un fragmento original, modificando esencialmente todos los detalles; o si no crear una secuencia irreconocible, superponiendo dos relatos distintos y reemplazando los personajes de una por los de otra; y, así, indefinidamente. En cuanto a la influencia del segundo, no era secreto: había sido confesada textualmente por el propio autor en el momento de la aparición del libro y resultaba de manera equívoca de la descripción de la payada de Chico Antônio [17].

Efectivamente, el *canto nuevo* de *Macunaíma,* elaborado por "puro juego, cuya primera redacción se completó en seis días ininterrumpidos de cigarros y cigarrillos" estallará en Mário de Andrade de manera análoga a las improvisaciones de los juglares del Nordeste, como la reproducción memorizada de un aprendizaje largo y laborioso. Era, en cierto sentido, un acto fallido, una *traición de la memoria* de un período nacionalista. De igual forma que los juglares populares incorporaban inconscientemente, en el momento agónico en que debían *sacar el canto,* todo el aprendizaje que, al cabo de varios años, habían acumulado, así Mário de Andrade veía proyectarse, casi a pesar suyo, en el libro que expresaba la esencia de su meditación sobre Brasil, los índices del esfuerzo realizado para tratar de entender a su pueblo y a su país. *Macunaíma* representaba este trayecto atormentado, hecho de muchas dudas y pocas certezas; traía la marca de las lecturas recientes de historia, etnografía, psicoanálisis, psicología de la creación, folklore, y comprobaba en varios niveles —desde los hechos del lenguaje a los hechos de la cultura y la psicología social— la preocupación por lo *específico* brasileño; pero, sobre todo, extraía de los procesos de composición de lo folklórico, un modelo colectivo sobre el cual erigía su admirable obra erudita.

II

En páginas anteriores, desarrollando la analogía entre la estructura de *Macunaíma* y las formas musicales que le servían de apoyo, me referí al carácter ambiguo de la narración, atribuyéndolo sobre todo al hecho de que la línea principal del argumento se vea con frecuencia oscurecida por

la ampliación sistemática de las líneas laterales. Efectivamente, la composición rapsódica que orienta el texto yuxtapone a la escena central, representada por la pérdida y búsqueda del amuleto, un número infinito de episodios de procedencia variada que unas veces brindan nuevos elementos para la comprensión general del enredo, y otras tan sólo ornamentan la acción principal o le disputan la primacía. Pertenecen parcialmente a este último caso las dos descripciones de la *macumba* y del *Bumba-meu-boi,* las diversas anécdotas etiológicas que salpican la narración y los admirables cuentos independientes como los de Naipi (cap. IV), Palauá el Puma Pardo (cap. XIV) y Taina-Cã (cap. XVII). Este proceso heterogéneo y aparentemente vacilante de composición crea en el nivel de la fabulación una red de desorientaciones que suele confundir al lector más precavido. Las dificultades, incluso, no se reducen solamente al plano del enredo: prosiguen en el "embarullamiento" cronológico (temporal) y geográfico (espacial); en la indeterminación de los personajes; en la dudosa condición de las acciones, como si el autor se hubiera propuesto erigir deliberadamente en elemento expresivo básico de la estructura, lo heterogéneo, lo indeciso, lo descaracterizado. En verdad, eso es lo que realmente sucede, como intentaré demostrar a continuación.

1. El escenario del libro, su concepción como un aglomerado indiferenciado de lugares distintos, le fue sugerido a Mário de Andrade —como él mismo lo declara— por el proceso inmemorial de representar el espacio empleado por el teatro hindú, chino y medieval, que han sobrevivido en los bailes populares brasileños [18].

Así, al transportar a la novela la construcción rapsódica que consiste en yuxtaponer los elementos, típica del folklore, habría sido inducido a transportar también la concepción del montaje que mejor se armonizaba con ella, vale decir, la medieval.

Junto a esa razón estética que sin duda pesó en su elección, hubo otra, pragmática, coherente con el proyecto nacionalista en que estaba empeñado en ese momento, y a la cual se refiere en los dos prefacios que esbozó para el libro [19]. Según declara allí, "El embrollo geográfico intencional" tenía por objetivo crear una especie de geografía, fauna y flora legendarias las cuales, liberándose de las contingencias regionales, operasen como un elemento unificador de la gran "patria tan despatriada", como él llamó cierta vez al Brasil [20]. Así, si la trayectoria seguida por el protagonista —sobre todo sus fugas que lo precipitan a través de todo el Brasil— no siguen la lógica de los rumbos posibles, inventan en contrapartida un itinerario fantástico, una especie de utopía geográfica, que corrige el gran aislamiento en que viven los brasileños, reemplazándolo por el lazo fraterno de la vecindad. El mapa de su tierra, que Macunaíma des-

pliega desde lo alto, sobrevolando el Brasil en el tuiuiu-aeroplano [21], es, de cierta manera, la proyección de un deseo profundo del escritor, manifestado en otros momentos de su obra: deseo de establecer la identidad entre el habitante rico del sur y el pobre campesino del norte [22], entre las ciudades prósperas y superpobladas del litoral y "el vasto interior, donde aún reina la pobreza, la incultura y el desierto".

La indeterminación temporal de la rapsodia brasileña —subrayada por Cavalcanti Proença quien la atribuye a una concepción legendaria— resaltó sobre todo su reflejo en el plano del lenguaje sustituyendo el concepto de devenir por la categoría temporal esencial de *coexistencia.* Todos coexisten en el mismo tiempo homogéneo, sin pasado o futuro, sin división de horas que separen el trabajo del ocio, sin períodos de apogeo que contrasten con las épocas de decadencia. El tiempo primordial destruyó las contradicciones y restableció la justicia, nivelando los momentos de penuria mediante una justa distribución de la riqueza, y extendiendo la civilización técnica del Sur a la cultura agraria y arcaica del Nordeste.

2. En este espacio legendario y en este tiempo primordial, circulan los personajes imprecisos y descaracterizados de la narración. En cierto modo, todos ellos están sujetos a una especie de oscilación semántica que los envuelve en un halo de indeterminación, induciendo al lector a confrontaciones frecuentes y constantes reverificaciones de sentido.

Tomemos inicialmente la figura de Ci, uno de los personajes propulsores de la acción. Según Cavalcanti Proença, ella no fue extraída del folklore: es una invención de Mário de Andrade, quien la creó a imagen y semejanza de otras mujeres legendarias que aparecen asociadas a los albores del Mundo [23]. Sin embargo, la presentación que de ella se hace en ciertos momentos, la caracteriza muy bien como Reina de la Floresta, Emperatriz de la Selva Virgen y, en otros momentos, la designa como Reina de las Icamiabas y, por consiguiente, como equivalente indígena de las amazonas o mujeres guerreras. Pues bien, como cada una de estas designaciones, Emperatriz de la Selva Virgen, icamiaba, amazona, implica una serie distinta de atributos, la figura de Ci acaba diluyéndose en una bruma imprecisa que debe disipar el lector [24]. Lo mismo sucede con las figuras resultantes de la fusión de entidades diversas, como por ejemplo la *Boiuna,* que a veces es la serpiente negra [25], y a veces *Capei,* la luna [26].

El caso más típico de este curioso proceso de superposición es el de Venceslau Pietro Pietra, el Gigante Piaimã, cuyo nombre unido al apodo impone, ya desde el comienzo, una ambigüedad esencial, que luego se desdoblará en lo que podríamos llamar *ambigüedad en cadena.* Veamos de qué manera. El nombre Pietro Pietra apunta inicialmente al origen

italiano del personaje, quien, a cierta altura, pasa a ser referido textualmente de manera satírica: en la carta a las Icamiabas, el gigante es designado "doctor Venceslau Pietro Pietra, súbdito del virrey del Perú, y de origen francamente florentino, como los Cavalcanti de Pernambuco" [27]. Sin embargo, el apodo *Gigante Piaimã* incluye duras referencias contradictorias: el término *gigante* despierta en el inconsciente colectivo brasileño asociaciones europeas, llevando al lector a identificarlo con los personajes malévolos de gran parte de la mitología clásica, quienes, preservados por el folklore de origen ibérico, siguen presentes en los cuentos de la *carochinha* *, heredados de Portugal. Esta primera significación *europea* entra en choque con la connotación *indígena,* inmanente a Piaimã, que en el transcurso de la acción será reforzada por dos informaciones suplementarias más: a) el Gigante está casado con Caapora; b) y tiene los pies vueltos hacia atrás; pues bien, estos dos rasgos son atributos de la entidad malévola de la floresta, Currupira. Pero la ambigüedad del personaje no cesa aquí; Venceslau Pietro Pietra, el Gigante Piaimã y, eventualmente Currupira, son designados insistentemente como el *regateador peruano.* Por consiguiente, es *italiano* como el nombre lo indica; indígena como lo indica su apodo, el casamiento con Caapora y la curiosa inversión de los pies; y sudamericano como, a cierta altura, nos lo informa su autor. El Gigante es, pues, un símbolo complejo y sobrecargado, que puede ser interpretado de diversas maneras, conservando siempre la característica básica de antagonista. En otras palabras, podríamos decir que, dentro del contexto salvaje del libro, Venceslau Pietro Pietra representa al *Otro,* contra el cual se arroja la energía frágil pero siempre renovada del Mismo.

3. Veamos ahora cómo se presenta el personaje central de la narración. La opinión corriente —de la crítica y de los lectores— suele ver en Macunaíma el símbolo del brasileño. Sin embargo, en uno de los prefacios ya citados, Mário de Andrade se refiere a su creación del modo que sigue: "No se puede decir que el protagonista de este libro, al que extraje de la obra del alemán Koch Grünberg, sea el Brasil. Es tan o más venezolano como nuestro y desconoce la estupidez de las fronteras para detenerse en la "tierra de los ingleses", como llama Macunaíma a la Guayana inglesa. El hecho de que el protagonista del libro no sea absolutamente brasileño me agrada muchísimo. Me ensancha el pecho en forma, cosa que antiguamente los hombres expresaban mediante el difundido "me llena los ojos de lágrimas" [28].

* *Carochinha* es diminutivo de escarabajo. La autora del ensayo alude aquí a una serie de narraciones infantiles muy difundidas en Brasil (N. del T.).

En 1930, recibe de los Estados Unidos la primera propuesta de traducción de *Macunaíma,* que no habría de concretarse. En carta de ese mismo año, dirigida a su gran amigo, el poeta Manuel Bandeira [29], Mário de Andrade expresa el temor de que el intento "no logre reproducir la esencia del poema heroico-cómico, del libro", mostrándose de acuerdo, sin embargo, con el hecho de que el sacrificio del lado excesivamente brasileño hiciese resaltar sus características universales: "(...) tal vez *Macunaíma* gane en inglés porque muy secretamente lo que me parece es que la sátira, además de aplicable al brasileño en general, y de que muestra algunos aspectos característicos, escondiendo —sistemáticamente— los aspectos buenos, siempre me pareció una sátira con un nivel de universalidad aplicable al hombre contemporáneo, principalmente bajo el punto de vista de ese desganado ir yendo, de esas nociones morales creadas en el momento en que se las va a realizar, que siento y veo tanto en el hombre de ahora" [30].

Como puede verse, la cita es demostrativa de la extrema lucidez del artista en relación a la ambigüedad interna de su personaje principal el cual, a semejanza de los demás protagonistas, nos impone siempre una lectura alternativa: *Macunaíma* tanto puede ser el retrato del hombre brasileño, como del venezolano (sudamericano) o del hombre moderno universal.

Un breve episodio etiológico, narrado en el capítulo titulado "Mayorcito" (p. 10) demuestra que Mário de Andrade eligió con igual precisión los índices exteriores que deberían definir, a través de la apariencia, la ambigüedad de su criatura: se trata de la secuencia en la que la hutía, impresionada por la viveza de Macunaíma niño, resuelve "igualarle el cuerpo con la cabeza" arrojando sobre el pequeño el contenido de la vasija. "Entonces (el agutí) tomó la vasija llena de caldo envenenado de aipim y la volcó sobre el niño. Macunaíma se apartó espantado pero sólo logró salvar la cabeza; el resto de su cuerpo se mojó. El héroe estornudó y el cuerpo empezó a crecerle. Se fue desapenando, creciendo, fortificando hasta alcanzar el tamaño de un hombre talludo. Pero la cabeza no mojada permaneció para siempre romboidal y la carita con disgustada expresión infantil". Pues bien, la anécdota contiene por lo menos dos intenciones. Inicialmente, se empeña en informar al lector que la cabeza pequeña "y la disgustada expresión infantil" del personaje no son características gratuitas, sino señales externas de una falta de armonía esencial: señalan la permanencia del niño en el adulto, de lo alógico en lo lógico, del primitivo en el civilizado. El héroe resulta así forzosamente definido como un ser híbrido, cuyo cuerpo ya alcanzó la plenitud del desarrollo adulto, mientras el cerebro permanece infantil, sometido a los esquemas lógicos del *pensamiento salvaje.* Es la misma contradicción que, de modo más sutil, vuelve a ser expresada un poco más adelante en el pequeño fragmento de la p. 20, cuyos términos simétricamente opuestos subrayamos: "Las lágrimas corrían por las *mejillas infantiles* del héroe para

terminar bautizando el *pecho melenudo*. Entonces suspiraba sacudiendo la *cabecita*".

La segunda intención implícita en el episodio de la hutía es establecer una comparación satírica entre el "bautismo" de Macunaíma y la inmersión de Aquiles en las aguas del Styx [31]; o sea, la cabeza que el héroe brasileño logra sustraer al baño lustral es, en verdad, el equivalente del talón del héroe griego y debe ser considerado de allí en adelante como su punto débil. En resumen, el episodio en cuestión describe a Macunaíma como un adulto inmaduro, un hombre sin razón y sin proyecto y, por consiguiente, como un héroe vulnerable.

Pero la ambigüedad del personaje no sólo es física y psicológica; es también cultural. A través de una serie de símbolos, Mário de Andrade señala con insistencia que el personaje, el cual al fin de su trayectoria regresa a su morada en posesión del amuleto, no es el mismo que, al inicio del libro, partió en su busca. La narración describe de manera simétrica la ida y vuelta de Macunaíma, y en los dos casos lo hace proteger por el mismo "séquito de araras rojas y loros"; pero el retorno, que había comenzado de manera triunfal se va transformando lentamente en la retirada sin gloria de un héroe cansado y enfermo. Al final de su periplo, Macunaíma ya no es señor de nada, ni de los antiguos recuerdos del Uraricoera, que terminan siendo suplantados por los recuerdos de las "hijitas de la mandioca" y "las nostalgias de lo ocurrido en la gran aldea paulista": Y si una vaga fidelidad aún lo ata a la "linda Iriqui", que lo espera "adornándose y rascándose sobre las raíces de la *samaúba*" es para convertirla sin vacilar, dos o tres páginas después, en la "princesa muy fina" y exclamar: "¡Iriqui es poca cosa, hermano, pero la princesa, caray!" La misma recuperación del amuleto ya no parece ser garantía de felicidad, pues para protegerse a su regreso, el héroe sustrajo al progreso algunos amuletos extranjeros, como por ejemplo el revólver Smith-Wesson, el reloj Pathek Phillip y la pareja de gallinas Leghorn [32].

Desde el punto de vista cultural, Macunaíma es también un personaje ambivalente, fluctuante entre valores de dos clases. Es, en verdad, un hombre degradado que no logra armonizar dos culturas que son muy diferentes: la del Uraricoera, de la cual proviene, y la del progreso, a la que ocasionalmente ha ido a parar. Empleando la terminología de Marcuse, podríamos decir que él oscila indefinidamente entre el polo de Prometeo y el de Narciso, como muy bien lo evidencia su relación con el dinero [33]. En la ciudad se inscribe en el polo de Prometeo, en el ámbito del trabajo, del proyecto y de la elección; sin embargo, sigue teniendo con el dinero la relación salvaje, dionisíaca —o narcisista— basada en los golpes de suerte, en la búsqueda de los tesoros enterrados, en la atracción por los juegos de azar. Al contrario de los habitantes de la ciudad, cuyos actos han sido dictados por la previsión y por el lucro, al protagonista al cabo de "tantas conquistas y tantos hechos pasados (. . .) no le quedaba ni un solo centavo de todo lo que ganara a la lotería".

4. La indeterminación semántica o la dualidad que rige el texto y encuentra eco en la concepción del escenario, de los personajes y en la caracterización del protagonista, se proyecta también —como pasaré a demostrarlo— en la trama narrativa, cuyo enunciado sigue una orientación *doble*.

Recapitulemos el argumento. El núcleo central del libro se desarrolla en torno al amuleto; al final del capítulo III, después del encuentro amoroso con Macunaíma, Ci extrae del collar la piedra verde en forma de saurio y, antes de ascender al cielo, la entrega a su amante; la piedra mágica se extraviará poco después, en mitad del capítulo IV; de allí en adelante, hasta el final del capítulo XIV, la acción se reduce prácticamente a la búsqueda atribulada del amuleto; éste finalmente es recuperado en la disputa con el gigante para terminar escabulléndose, ahora definitivamente, de las manos del protagonista, en el tercio final del penúltimo capítulo (XVII), durante la lucha con la sirena. El análisis más importante de esta estructura básica pertenece a Haroldo de Campos; por eso es necesario comenzar por su breve exposición, para luego tratar de rectificarlo [34].

El análisis de Haroldo de Campos sigue fielmente y con extrema minuciosidad el esquema elaborado por Propp para el cuento ruso de carácter mágico. Según él, el libro de Mário de Andrade se desarrollaría como una fábula, "a partir de un *daño* o de una *carencia,* pasando por funciones intermediarias hasta un desenlace", que estaría constituido por una función final: la reparación del daño o de la carencia [35]. La narración brasileña presentaría, de este modo, episodios *significativos* y *subsidiarios,* esenciales y ornamentales; y su cerebro, su núcleo articulado básico —aquello que constituye su *gran movimiento sintagmático*— coincidiría substancialmente con la acción medular del cuento de magia. En síntesis, el esquema propuesto por Haroldo de Campos sería el siguiente:

(adquisición del amuleto)

a) dato inicial: pérdida del amuleto;

b) disputa con un antagonista: búsqueda/lucha con el gigante;

c) remoción del maleficio: rescate del amuleto;

(regreso triunfal a su lugar de origen)

lo que correspondería también a la forma más simple del esquema de Greimas, donde:

"una situación inicial, provocada en general de manera imprevisible, crea o revela la ausencia de un objeto o de una persona, cuya adquisición en el curso de una andanza *(errance)* suscita los antagonismos, terminando por concretarse para gloria del protagonista y de la comunidad a la que pertenece" [36].

Como se ve, se trataba de una estructura *progresiva,* en la medida en que la aventura implicaba una serie de pruebas que le permitían al personaje *progresar* desde un estado inicial de *carencia* a un estado final de *reparación* (y en cierto modo, de perfección), cuando se restablecía el orden común [37].

Por otro lado, la lectura de Haroldo de Campos, extrapolando en la literatura un modelo de abordaje que fuera suscitado por la cultura popular, lo obligaba a una serie de precauciones, a saber:

a) a discutir y luego rechazar la reserva de Propp con respecto a la validez de aplicación de su esquema a las formas literarias eruditas [38];

b) a discutir y rechazar —por improcedente en este caso— la reserva de Jakobson en cuanto a que "existen diferencias estructurales esenciales" entre el folklore y la literatura, representadas por la "predisposición específica del primero hacia la *langue* y del segundo hacia la *parole*", concluyendo que "Mário de Andrade, en su proyecto, abolió, por así decir (o por lo menos suspendió hasta el límite de lo posible) esa diferencia estructural fundamental, incorporándola como regla de su juego literario (. . .) De allí la ambigüedad fascinante de su libro, que al mismo tiempo discute y acepta, es artificial y anónimo, "fato de parole" y "fato de langue" (p. 72) [39].

c) a considerar como *narraciones apéndices* o *procesos de degradación* (en la acepción de Bremond) —y no como nuevos sintagmas— todas las situaciones que, si bien codificadas por el repertorio mítico, se encontraban fuera del esquema del cuento mágico (p. 78);

d) a considerar como episodio significativo por excelencia la lucha de Macunaíma con el gigante Piaimã, pues ella era la que a su juicio resolvía la intriga, reintegrándole al protagonista el amuleto perdido;

e) a interpretar el retorno de Macunaíma a su tierra natal (al Uraricoera) como el regreso triunfal del héroe a su punto de partida, al Paraíso Perdido (pp. 105 y 109). De este modo, el libro que había comenzado con un "daño" (la pérdida del amuleto), alcanza su punto culminante con la "remoción del hechizo o de la falta" (recuperación del amuleto y el regreso al suelo natal) (p. 78).

Intentaré ahora discutir la interpretación de Haroldo de Campos, adoptando un punto de vista diferente del suyo. En primer lugar, tomando más en serio las reservas formuladas por Propp y Jakobson en relación a la validez de aplicación al campo de la literatura de los métodos seguidos para estudiar el folklore; en segundo lugar, confiando menos en las analogías que propone entre *Macunaíma* y el cuento mágico; y por último, tratando de destacar en la rapsodia brasileña los rasgos que justamente la definen como una obra literaria y valorizando, por consiguiente, los *alejamientos* que presenta en relación al cuerpo total de normas y tradiciones que le sirvieron de estímulo.

La observación de Propp según la cual "los métodos (. . .) que aspiran al estudio objetivo y exacto de la literatura tienen sus límites de

aplicación" y son fecundos sobre todo en el campo del lenguaje y del folklore —pero incompletos cuando aplicados a la literatura— no fue tomada en consideración por Haroldo de Campos, quien no completó como sugería Propp, el análisis de las coincidencias entre la estructura de *Macunaíma* y la del cuento ruso de intención mágica con "el estudio de aquello que en él (el arte) hubo de único" e irreductible. No hubo, por parte del crítico brasileño, interés en verificar si, independientemente de las analogías que estaba descubriendo, la estructura del libro presentaba una lógica autónoma que, en lugar de remitir al lector al universo *supraindividual* de *existencia solamente potencial* de la fábula, tratara de establecer un vínculo con la producción *individual,* de *existencia concreta de la obra literaria;* y aún, que incluso manteniéndose en el plano de la estructura tratase de relacionarla con el complejo sistema formal del escritor. Por el contrario, reduciendo el libro simbólico, alusivo, elaborado y profundamente anclado en el universo ideológico del escritor, a "un complejo de normas establecidas y estímulos", a "un esqueleto de tradiciones" que la creación individual se había limitado a ornamentar y unificar más o menos coherentemente, Haroldo de Campos terminó reduciendo un fenómeno admirable de *parole* a lo vano de la *langue.*

No me parece tampoco exacto afirmar, como lo hizo el crítico brasileño, que la originalidad del proyecto artístico de Mário de Andrade consistió en haber abolido o suspendido "hasta el límite de lo posible" la diferencia estructural fundamental entre *langue* y *parole,* para incorporarla como regla de juego literario. ¿Acaso esta conversión sistemática no era una de las constantes más frecuentes de todo el arte moderno? En verdad, como traté de demostrar en la primera parte [40], Mário de Andrade no hizo otra cosa que recurrir, en *Macunaíma,* a una práctica artística-normal, que las vanguardias habían revalorizado y él, como estudioso del folklore, había reencontrado en los procesos populares. Más tarde Lévy-Strauss, reflexionando sobre las artes plásticas, habría de analizar este hecho con extraordinaria brillantez en los casos tan inquietantes para la estética contemporánea de los *colages,* de los *objets trouvés,* de los *ready-made* [41]; y recientemente las traducciones de los libros de Bakhtine mostrarían que hace mucho el genial crítico ruso había definido el proceso como característico del arte carnavalesco de todos los tiempos, estudiándolo más detalladamente en Rabelais, vale decir en el renacimiento [42].

Finalmente, volviendo a los reparos formulados a Haroldo de Campos, lo que a mi ver constituye la mayor fragilidad de su enfoque, fue el haber proyectado en un libro, cuyos componentes eran todos ambiguos y ambivalentes, una lectura unívoca que rechazaba los desvíos de la norma, para que la obra de arte cupiese a la fuerza en el *modelo* que, fatalmente, habría de rebasar. Voy a dar algunos ejemplos para aclarar mejor la divergencia de mi punto de vista con la postura de Haroldo de Campos.

Para el crítico, la médula estructural propiamente dicha de Macunaíma, su gran sintagmática, era el enfrentamiento con Piaimã; enfrentamiento que posibilitaba la recuperación del amuleto y, por consiguiente, justificaba la identificación con la estructura del cuento de intención mágica. Pues bien, la defensa de esta posición implicaba *algunos olvidos* que, por casualidad, se vinculaban al episodio de Vei —como si el crítico sospechase inconscientemente que él amenazaba la supremacía de la secuencia del Gigante, comprometiendo, por consiguiente, la solidez de la analogía que estaba proponiendo. De hecho el enfoque de Haroldo de Campos incurre en las siguientes abstenciones:

a) *ignoró,* lisa y llanamente, la declaración hecha por Mário de Andrade, en uno de los prefacios, según la cual el episodio de Vei y sus dos hijas era una de las alegorías centrales del libro;

b) no se refirió a la coincidencia curiosa de que el episodio en cuestión (que a cierta altura del libro se fraccionaba para no reaparecer sino en las últimas páginas) tenga como consecuencia la pérdida final del amuleto y, por lo tanto, se oponga en una simetría invertida al episodio de Piaimã, que señalara la recuperación del amuleto; pues bien, esta simetría presentaba a Macunaíma en el primer episodio como un personaje *derrotado* y, en el segundo, como un personaje *victorioso;* ¿qué sentido tendría esta contradicción?;

c) no tomó en cuenta el hecho de que la secuencia de Vei constituya, simultáneamente con la carta a las Icamiabas, el *centro del libro,* estando por lo tanto ubicada en la posición estratégica que, según Jakobson marca en general el clímax de la acción;

d) no advirtió —como, por lo demás, gran parte de los amigos y contemporáneos del escritor— que la carta a las Icamiabas cumplía una función importante en la estructura de la obra; por eso la tomó como un capítulo autónomo y ornamental, como para exhibición de virtuosismo lingüístico, cuando en verdad no era sino un comentario satírico de la elección errónea del protagonista que acababa de preferir la portuguesa a las hijas de Vei [43];

e) en un punto más discrepo con la perspectiva de análisis de Haroldo de Campos: cuando identifica la interpretación del amuleto con la reparación del daño, interpretando el regreso de Macunaíma al Uraricoera como un regreso triunfal [44]. Es cierto que el propio Mário de Andrade induce a la confusión, al afirmar, al comienzo del capítulo XV, cuando da inicio al viaje de retorno de su protagonista, que a causa del amuleto recuperado Macunaíma y sus hermanos "se sentían felices otra vez" y "todo se había vuelto más fácil". Pero siendo Mário de Andrade un gran manipulador de contradicciones, es necesario tener cuidado con sus trampas. Efectivamente, el amuleto había hecho inicialmente feliz al protagonista en el amor y afortunado en la caza y en la pesca; había enriquecido además a su interceptador Venceslau Pietro Pietra "que se había hecho estanciero y rico allá en San Pablo"; pero una vez recupe-

rado, acarrea, paradójicamente, después de la lucha con el Gigante, la tristeza, la enfermedad, la desolación y finalmente la desgracia. El capítulo que sigue a la victoria del protagonista (capítulo XV) nos lo muestra teniéndoselas que ver con los mosquitos, las cucarachas, los monstruos: el *Pondê,* el *Mapin-Guasi,* el *Oibê,* el hombre lobo; el capítulo XVII introduce en su desarrollo las enfermedades: el mal de Baurú, la fiebre amarilla, el mal de Chagas, la anquilostomiasis; en el capítulo XVII el protagonista ya *se arrastra* hasta la tapera, en la soledad y el silencio, sintiéndose abandonado como "difunto sin llanto"; poco después caerá destrozado en los brazos de la sirena, perdiendo para siempre el talismán. ¿Adónde podemos leer el triunfo?

5. Si intentáramos, a partir de este momento, colocar entre paréntesis la analogía con el cuento ruso, dejando aflorar en una lectura relativamente inocente la morfología profunda de la rapsodia brasileña, advertiríamos que ella está regida no por uno, sino por dos grandes sintagmas antagónicos: el primero está representado por la contienda de Macunaíma con el Gigante Piaimã, y de ella el protagonista sale victorioso, recuperando el amuleto; el segundo está representado por el enfrentamiento de Macunaíma con Vei, el sol, episodio fraccionado en dos secuencias complementarias, que llamaremos a una el de la *elección funesta* y a la otra la de la *venganza* —y de él el protagonista sale vencido perdiendo para siempre la piedra mágica. De modo que la narración brasileña en vez de seguir el movimiento progresivo del cuento ruso, evolucionando desde el *daño* hacia la *reparación del daño,* se somete a un movimiento *regresivo,* en el cual la aventura evoluciona desde un primer daño provisorio hacia un segundo daño definitivo, con un tiempo intermedio que de cierta manera se anula. La estructura sería en consecuencia de *retorno* y correspondería al siguiente esquema:

1.	pérdida del amuleto	1er. sintagma
2.	búsqueda / lucha con el Gigante	
1/3.	recuperación del amuleto	
2.	vuelta / lucha con Vei	2º sintagma
3.	pérdida final del amuleto	

A cierta altura de su libro, permitiendo que su admirable acuidad crítica se manifestara, Haroldo de Campos advirtió que los dos sintagmas del Gigante Piaimã y de Vei, el sol, se cruzaban efectivamente en el interior de la narración; o mejor, se confrontaban en una posición inversamente simétrica en relación a un eje, y que el juego de sus oposiciones estaba rigurosamente marcado por ciertos elementos expresivos [45]. Des-

graciadamente no pudo concretar el descubrimiento, pues el mismo estaba en contradicción flagrante con el proyecto que se había fijado. Voy a retomar por cuenta propia su observación estableciendo inicialmente un esquema que intenta resumir el juego expresivo de los dos sintagmas:

1er. sintagma	2º sintagma
Confrontación / victoria de Macunaíma sobre Piaimã.	Confrontación / derrota de Macunaíma en manos de Vei, el sol.
Macunaíma ve "un pajarito verde y se pone contentísimo".	Macunaíma oye el "piar agorero del *tincuã* y tiembla".
Macunaíma recupera el amuleto y, tras vencer al Gigante, exclama "amuleto, amuleto de mi bella, a ti te veo pero no a ella".	Macunaíma pierde el amuleto definitivamente y grita: "¡Recuerdo! "¡Recuerdo! ¡Recuerdo de mi malvada! No la veo a ella, ni a ti, ni nada".

Como puede verse, el sintagma que narra la confrontación / victoria de Macunaíma sobre el Gigante Piaimã está marcado por los *símbolos positivos:* el *pajarito verde* emblema de la alegría [46], la felicidad del protagonista (Macunaíma se muestra *muy satisfecho*), la designación que proclama la hermosura de la amada (*mi bella*). En oposición, como preanuncio de las consecuencias que habrán de derivarse de la elección funesta, el segundo sintagma está reforzado por los *símbolos negativos:* el piar agorero del *tincuá,* el *miedo* del protagonista (Macunaíma *tiembla*), la convicción del *tiempo irrecuperable* (¡Recuerdo! ¡Recuerdo!) de la *cueldad* de la amante (*mi malvada*), y del sentimiento difuso de privación (*no la veo a ella, ni a ti, ni nada*).

Dentro de un momento, cuando analice la significación del episodio en que aparece Vei, intentaré demostrar que el primer sintagma, relacionado con la victoria de Macunaíma sobre Piaimã, se refiere a los valores primitivos, simbolizados por el Uraricoera; y el segundo, que describe la derrota de Macunaíma frente a Vei representa la peligrosa atracción de Europa, expresada en la unión con la portuguesa.

6. Desde el comienzo de esta segunda parte de mi ensayo, estoy tratando de canalizar la gran dilaceración que se proyecta en todos los niveles del relato. Pues bien, este universo poderosamente ambivalente, que encuentra su más bella expresión estructural en el cruce de dos sintagmas inversamente simétricos, está de cierta manera resumido en dos dísticos que atraviesan el libro de punta a punta:

"¡Ay qué pereza!"

y

"mucha hormiga y poca salud son los males de Brasil" *.

Desde el comienzo vemos que las dos frases expresan contenidos opuestos. La primera, bastante clara, prácticamente no necesita explicación: representa la apología del ocio y es simétrica con respecto al primer sintagma, cuyo sentido refuerza; la segunda, mucho más compleja, incluye varias referencias y exige por eso un examen detallado.

Según nota del propio autor para la traducción norteamericana, la frase "mucha hormiga y poca salud son los males de Brasil" "es muy importante con respecto al sentido satírico del libro y ha sido creada rítmicamente a la manera de un proverbio". En verdad, ella funde, como bien observa Cavalcanti Proença, dos frases célebres de la historia cultural brasileña: la de Saint-Ilaire —"O el Brasil termina con la *saúva* o la *saúva* termina con el Brasil"— que sintetiza las referencias hechas por todos los cronistas a los daños provocados por esas hormigas en las plantaciones de los colonizadores y la expresión "pouca saúde (poca salud), metonimia de la sentencia del gran médico brasileño Miguel Pereira: "el Brasil es aún un vasto hospital" [47]. Se trata, por lo tanto, de una doble alusión fuertemente teñida de significaciones para el inconsciente colectivo, el cual la podrá leer de la siguiente manera: "El Brasil es un país a merced de dos males: de las hormigas que atacan sus plantaciones, y de las enfermedades, que hacen de él un pueblo de poca salud; por ello está condenado a dos tareas: terminar con la *saúva* para que la *saúva* no termine con él, y terminar con las enfermedades (la poca salud) para que éstas no lo transformen en un vasto hospital".

De este modo si la exclamación "¡Ay qué pereza!" expresaba un deseo ancestral de verse reincorporado al ámbito del Uraricoera y del amuleto, —a todo aquello, en fin, que nos definía como *diferencia* en relación a Europa—, la metonimia duplicada ("O el Brasil termina con la *saúva* o la *saúva* termina con el Brasil") instalaba en el discurso la exigencia de una elección, que sólo podía ser hecha desde el lado de los valores occidentales del trabajo. Los dísticos resumían, por consiguiente las contradicciones insolubles diseminadas por el relato, la tensión entre el *principio del placer* y el *principio de realidad,* entre la tendencia espontánea a zambullirse en el reposo integral del mundo inorgánico, en el Nirvana, y el esfuerzo de obedecer a los imperativos de la realidad, de la lucha por la existencia, de las restricciones y las renuncias que caracterizan a la civilización y al progreso, simbolizados en Prometeo [48].

* La frase en portugués dice: "Muita saúva e pouca saúde os males do Brasil são". La saúva es un tipo de hormiga gigante y voraz muy frecuente en el Brasil. (N. del T.).

7. La referencia a Marcuse no es gratuita, pues la descripción que hace en *Eros y Civilización* de la gran tensión que dilacera al hombre contemporáneo se adapta, de manera adecuada, no sólo al universo perdido de *Macunaíma* y al cuerpo de ideas de Mário de Andrade sino, especialmente, a su poesía. Ello justifica la pequeña digresión que sigue.

En las densas meditaciones que constituyen una de las partes más importantes de su obra poética, el destino del Brasil se cruza y confunde con el destino personal del escritor, y los temas se organizan casi siempre de a pares, oponiéndose simétricamente como las dos caras de una misma moneda. Es así como *Louvação da Tarde* celebra el descanso del fin del día, el momento del sueño y la evasión que es también el de la creación artística, mientras que la *Louvação Matinal* celebra el comienzo de la jornada de trabajo, el instante de la decisión y del proyecto. Lo mismo ocurre con los dos grandes poemas fluviales *A Meditação do Tietê* y el *Rito do Irmão Pequeno,* donde el curso paciente del río paulista y las silenciosas regiones inundadas de la Amazonia delimitan dos campos opuestos, donde se sitúan, por un lado, la personalidad construida, el *ethos,* y por otro, el ser primordial.

Esta fractura que escinde curiosamente las meditaciones, haciendo que una contradiga aquello que la otra afirma, también puede localizarse en el interior de un único verso o en el juego de oposiciones de dos imágenes. Es lo que ocurre con el hermoso verso de juventud que tomamos como epígrafe:

"Soy un tupí tañendo un laúd" *; o con el uso sistemático de ciertas imágenes antitéticas tales como montaña y orilla, río y laguna, buey y perezoso.

En efecto, una de las imágenes antitéticas preferidas por Mário de Andrade es "Pirineos y Caiçaras" **. Pues bien, si el primer término de oposición designa la cordillera que se alza entre Francia y España, y es, por consiguiente, una metáfora del bloqueo y de la *altitud europea,* el segundo, de origen indígena, significa, en la acepción que en general le da Mário de Andrade, "cerco de madera al margen de un río, para embarcar el ganado" [49], teniendo, por consiguiente, una *connotación brasileña de planicie.* Algo similar ocurre con la oposición *río / laguna* —muchas veces identificada a *pureto*— lugar estable, punto de llegada, paz disolvente, indiferencia. En cuanto a la antítesis *buey / perezoso,* representa, de modo general, una duplicación de la oposición anterior, ya que los dos pares de imágenes pueden funcionar como pares intercambiables. Sin embargo, como ya fue señalado al comienzo de este ensayo, *buey* es el gran sello del destino elegido, la metáfora preferida para la

* La de los tupís es una tribu de indios brasileños. Muchos vocablos de su idioma han sido incorporados al portugués. En este verso, Mario de Andrade contrasta lo natural o folklórico (su condición tupí) con la elaborada cultura europea representada por el laúd. (N. del T.).

** La de los Caiçaras es otra tribu de indios brasileños. (N. del T.).

personalidad ética y por lo tanto europea; mientras que *perezoso* encarna el ocio y la indiferencia, el abandono a aquella "filosofía fatigada de la existencia", desprovista de placeres y dolores, "fundada en el calor y la humedad", que Mário de Andrade programaba para el final de su vida, junto a uno de los pequeños ríos de la Amazonia.

En resumen, y concluyendo la digresión, fue el conocimiento de la fisura profunda que hiere todos los sectores de la reflexión de Mário de Andrade, y se manifiesta en la poesía de manera obsesiva mediante la oposición incesante de imágenes, lo que me llevó a destacar el episodio de Vei. Ya que como podremos ver ahora, reuniendo las puntas de nuestra madeja, es a partir de éste como podremos desentrañar los argumentos más claros de la gran discusión del libro.

8. En un texto de 1943, escrito para un semanario de provincia, Mário de Andrade explica detalladamente el episodio de Vei, el cual, como ya fue dicho, considera una de las alegorías centrales del libro, y que está dividido en dos tiempos: el primero en el capítulo VII y el segundo en el capítulo XVII [50]. El análisis que efectúo a continuación se basa en parte en ese testimonio importante de sus intenciones, que traté de encadenar mejor, agregándole otros elementos, sobre todo intentando establecer cierta conexión entre lo que allí se dice y la filosofía de Keyserling que, como él mismo antes declara, constituye una de las referencias de su meditación sobre el Brasil [51].

Por una cuestión de método, resulta aconsejable empezar por la recapitulación de las dos secuencias del argumento. Vei, el sol, que venía navegando en su jangada con sus tres hijas, encuentra a Macunaíma temblando de frío en un islote desierto de la Bahía de Guanabara. Lo recoge a bordo y lo entrega a las muchachas que lo limpian y adormecen con caricias. Cuando el protagonista se despierta la embarcación ya está en Rio de Janeiro y Vei le propone a una de sus hijas en matrimonio. El agradece, promete que sí, jura por su madre, pero de inmediato olvida el compromiso: "no bien la futura suegra se aleja no piensa más en la promesa y sale en busca de una mujer. Y se amanceba con una portuguesa, el Portugal que nos heredó los principios cristianos europeos". Esta es la primera parte de la alegoría. Al finalizar el capítulo, Mário de Andrade prácticamente la abandona para no retomarla sino al final del libro, cuando Macunaíma vuelve al Uraricoera, exhausto y devorado por la malaria. Es entonces que la vieja sol, recordando la afrenta sufrida trama atraparlo en las redes de la venganza. Pero —como ya vimos— el contacto con el progreso modificará gradualmente al protagonista, habituándolo a los patrones europeos. Vei sabe, por lo tanto, que para ser bien sucedida necesita europeizar también los instrumentos del castigo. Y por

eso confiere al espejismo con que lo atrae la tonalidad general europea, haciendo que el agua se vuelva "exageradamente fría para aquel clima del Uraricoera y en aquella hora alta del día" y disimulando la apariencia amerindia de la sirena bajo los rasgos lusitanos de doña Sancha. Macunaíma resiste durante algún tiempo al embuste, pero finalmente termina cediendo y "se arroja al agua fría, prefiriendo los brazos de la sirena ilusoria". Entonces los terribles seres del agua lo reducen a un "despojo de hombre" y él pierde para siempre el amuleto, "el amuleto nacional que le daba razón de ser".

Acompañemos ahora a Mário de Andrade en la explicación que nos ofrece de su alegoría. Las hijas de Vei —"hijas de la luz", "hijas del calor"— representan a las grandes civilizaciones tropicales como la China, la India, el Perú, México, Egipto, civilizaciones que se realizaron en torno a valores culturales muy diversos de Occidente y que habrían armonizado mejor con nuestras condiciones climáticas. Por consiguiente, enfrentado a la disyuntiva de tener que elegir entre las hijas de Vei y la portuguesa (el Occidente), Macunaíma debía haber optado por una de las primeras; esta hubiera sido la decisión acertada, coherente con la acción central del libro, la búsqueda del amuleto. Actuando de ese modo el protagonista hubiera inscrito su destino en el ámbito del Uraricoera, dándole coherencia a la lucha con el Gigante y justificando la recuperación del amuleto. Por último, estaría esforzándose por "organizarse en una vida legítima y funcional", que transformase "el caos interior de sus disposiciones naturales, en un cosmos estructurado en torno a un centro de gravedad". Inversamente, la elección que efectúa —primero de la portuguesa y, al final del relato, de doña Sancha (ya que engañada por Vei toma a la sirena amerindia por una de las hijas de Mani)— estaba en desacuerdo con la aventura a la que se había lanzado: representaba una acomodación a los principios cristianos europeos y establecía por lo tanto una relación disonante entre el núcleo de su personalidad y una civilización que correspondía a "otras necesidades sociales y otros climas".

Las dos secuencias forman, por lo tanto, un todo dentro de la estructura del relato, donde diseñan su alegoría central. La venganza de Vei, complementaria con respecto a la propuesta de casamiento desdeñada, representa la consecuencia funesta de una elección desastrosa. El episodio sin embargo, no constituye solamente la discusión figurada de la tesis central del libro, sino que, en cierto modo, resume y anticipa el largo debate sobre la identidad brasileña, que nunca más abandonará la reflexión atormentada del escritor.

III

1. A cierta altura de la primera parte de este análisis (p. XIV), transcribí un fragmento de Mário de Andrade al que me agradaría volver a

remitir al lector, pidiéndole que ahora tome en consideración una afirmación que en aquel momento no me pareció oportuno subrayar: que la canción de ronda brasileña, no obstante las diferencias melódicas e incluso rítmicas que ya le confieren una característica nacional "más positiva", "sigue siendo, como texto y tipo melódico, firmemente europea y particularmente portuguesa".

Este conflicto entre la vieja herencia europea y las fuentes locales de inspiración, que Mário de Andrade examina en el ensayo "Influencia portuguesa en las rondas infantiles del Brasil" [52], no era a su juicio característico de las canciones de ronda solamente, sino que constituía un rasgo diferenciador permanente de las manifestaciones de nuestro folklore musical. En el *Ensayo sobre la música brasileña* [53] la idea encuentra un espléndido desarrollo cuando su autor discute el problema del ritmo y muestra que la tensión también tiene lugar entre la rítmica "ya organizada y bien encuadrada que Portugal trajo de la civilización europea hacia acá" y la rítmica oratoria, fraseológica, prosódica, "sin medición musical separada", que caracteriza la música amerindia y africana. La conciencia de este conflicto no debe, sin embargo, transformarse en reacción contra Portugal —concluía— pues la música brasileña ya se acomodó tanto a las coincidencias e influencias dispares como a las tensiones, "haciendo de eso un elemento de expresión musical".

Pues bien, yo estoy convencida de que, al elaborar *Macunaíma* Mário de Andrade traspuso hacia la literatura, de manera intencional y crítica, el conflicto que con tanta agudeza observara en la música entre la tradición europea heredada de Portugal y las manifestaciones locales, populares, indígenas o africanas. De tal modo, desarrollando la analogía propuesta desde el comienzo de este trabajo entre la música popular y el proceso de composición de *Macunaíma,* pretendo demostrar, en esta tercera parte, que independientemente de los enmascaramientos sucesivos que confieren a la narración un aspecto salvaje, su núcleo central permanece siendo *firmemente europeo.*

La hipótesis que propongo es que *Macunaíma* puede afiliarse, bajo ciertos aspectos, a una remota tradición narrativa de Occidente, a la novela arturiana o de caballería, que por su parte desarrolla uno de los arquetipos más difundidos de la literatura popular universal: la búsqueda del objeto milagroso, objeto que, en el caso del relato del rey Arturo, se identifica con el *Graal* [54]. La narración se remitiría, en consecuencia, a dos sistemas referenciales diferentes que a veces se superponen: el primero, ostensible y polémico, apunta a la realidad nacional, basándose en el repertorio variado de las leyendas y de la cultura popular; el segundo, subterráneo, evoca la herencia europea y un linaje centenario. El interés del libro resulta así, en gran medida, de esa "adhesión simultánea a términos enteramente heterogéneos" [55], o mejor de un curioso juego satírico que oscila de manera ininterrumpida entre la adopción del modelo europeo y la valorización de la diferencia nacional. Antes de que procedamos a la

comparación propiamente dicha entre la rapsodia de Mário de Andrade y la novela arturiana, veamos algunos ejemplos más generales de este procedimiento.

2. Ya en el comienzo de *Macunaíma,* en las páginas 5 y 6, el autor introduce en el argumento, de manera insólita, el tema europeo del *príncipe encantado,* que contrasta violentamente con la atmósfera indígena dominante. La transformación del personaje en *príncipe bello* y *príncipe fogoso,* sugerida por los cuentos europeos de metamorfosis, como "la bella y la fiera" o "el loro del limonero verde", no es un juego inconsecuente, sino un símbolo intencional de nuestra fluctuación cultural. La sustitución del aspecto original de Macunaíma, negro y salvaje, por la figura bella y característica del héroe europeo que nuestro folklore heredó, traduce con admirable eficacia la incapacidad brasileña de afirmarse con autonomía en relación al modelo occidental. Lo mismo podría decirse del breve episodio final del libro, cuando el prestigio europeo de la "princesa muy fina" descalifica a los ojos de Macunaíma el encanto agreste de Iriqui, la heroína nacional.

Incluso podría decirse que la oscilación entre el modelo europeo y la diferencia brasileña rige de cierto modo todo el comportamiento erótico de Macunaíma, como lo atestigua el episodio de Vei y sus hijas. En el relato de Mário de Andrade éstas son denominadas también "hijas del calor" e "hijas de la luz", perífrasis que sugieren su mestizaje; por eso son rechazadas por el protagonista, que ya adhirió a los patrones occidentales de belleza y las desdeña, primero a favor de la portuguesa y, hacia el fin de la novela, a favor de doña Sancha, "lindísima blanquita", como las princesas de los cuentos infantiles de la *Carochinha* [56].

Pero más que esa identificación con el universo europeo en general, *Macunaíma* representa en muchos aspectos, como ya fue dicho, una reasunción satírica de la novela de caballería. Antes de examinar en qué medida ello es así, empecemos, con el fin de una mejor comprensión del análisis, por una breve referencia a la novela arturiana.

3. Según Cedric Eduard Pickford, cuando Geoffroi de Monmonth y Chrétien de Troyes lanzaron a fines del siglo XII la leyenda arturiana, "inauguraron una literatura que fue leída, copiada y admirada durante tres siglos" y cuya influencia actuó de manera decisiva en la literatura posterior plasmando la conducta caballeresca de los nobles [57]. Al comienzo en *Percivale o el cuento del Graal* de Chrétien de Troyes, la caracterís-

tica dominante es guerrera pero luego empiezan a esbozarse rasgos de nítida connotación mística, anunciando el pasaje a la caballería celestial [58]. Por otro lado, aun cuando los valores más altos pertenezcan a la caballería y al sacerdocio, y la palabra *aventura* asuma el sentido de "prueba que subraya el sentimiento heroico de la vida" [59], la novela dedica un interés acentuado a la descripción de las ropas, joyas y recepciones mundanas, reflejando la formación del nuevo público femenino al que se dirige.

El *Lancelot* de Roberto de Boron, que viene a continuación, prosigue esa tradición caballeresca y feudal; pero la novela en prosa más célebre del ciclo es la *Búsqueda del Santo Graal (Queste del Saint Graal)*. Este "vasto drama simbólico de la condición humana considerada entre el pecado y la beatitud y cribado de pruebas de significación eucarística" (Zumthor) está considerado por la crítica como la realización literaria más perfecta del siglo XIII. Aunque la novela conserve un cierto carácter mundano inicial, se tiñe gradualmente de sentido místico, hasta que la tendencia religiosa, monástica, ascética, termina sobreponiéndose a las demás.

El mito de la búsqueda del Graal, a cuyo alrededor se organiza el argumento de la novela arturiana, se mantiene muy vivo aún por dos siglos; pero a medida que nos alejamos de la Edad Media y penetramos en el Renacimiento, la noción de viaje espiritual, de búsqueda, pierde la pureza y la narración asimila los elementos de la cultura popular: lo grotesco, la parodia, el detalle obsceno, la alegría solar [60]. En la obra de Rabelais el mito del Graal se instala de manera tal que su espíritu, en ella, aparece totalmente deformado, y menos de un siglo más tarde, ocurre lo mismo en el *Don Quijote* de Cervantes. El romanticismo intenta reavivar el aspecto medieval de la leyenda, sobre todo a través de la experiencia musical de Wagner [61]. En resumen, la larga evolución de la novela arturiana —cuyo núcleo es la búsqueda del Graal— se cumple en el sentido de un pasaje gradual de la caballería guerrera a la celestial y de ésta a la caballería grotesca, pues el intento de Wagner debe ser considerado un *revival* sin consecuencias.

Sin embargo, el admirable análisis de Bakhtine sobre la cultura popular [62] demuestra que ya en la Edad Media —por lo tanto en pleno apogeo de la novela arturiana de connotación religiosa— coexistía, junto a la cultura seria y oficial de tendencia heráldica, una cultura cómica, popular, carnavalesca, que promovía la liberación de la *risa* y del *cuerpo*, la victoria sobre la seriedad, el miedo y el sufrimiento [63]. Es esta cultura riquísima la que al fin de la Edad Media se separa del pueblo y empieza a infiltrarse en la literatura oficial, en los misterios, en la epopeya; con el Renacimiento las fronteras entre las formas consideradas inferiores y la gran literatura se borran definitivamente, y es toda la cultura de la risa la que invade a la literatura elevada, contribuyendo a la creación

de obras maestras como el *Decamerón* de Boccaccio, los libros de Rabelais, la novela de Cervantes, los dramas y comedias de Shakespeare.

Esta gran eclosión de vida renueva integralmente la literatura y da origen a una nueva percepción del mundo, carnavalizado, ambivalente, hostil a todo lo que está terminado, y es inmutable, eterno; una percepción que proclama la "unidad contradictoria del mundo", multiplicando las imágenes de destrucción y renovación, derrocamiento y entronización, muerte y renacimiento de lo antiguo; que subvierte la lógica original de las cosas, instaurando "el mundo al revés", cabeza abajo, de atrás hacia adelante; que favorece las formas más diversas de la parodia, la denigración y la profanación.

Apoyándose en el abordaje iluminador de Bakhtine, Julia Kristeva pudo demostrar que la evolución de la novela arturiana del siglo XIII al XV —vale decir la del período correspondiente al movimiento de expansión de la cultura popular— se efectuó en el sentido de una ambigüedad creciente de la narración [64]. De este modo, al contrario de lo que sucede en la concepción maniqueísta de la epopeya, que establecía "una hostilidad irreconciliable", absoluta, entre los términos, oponiendo siempre el personaje bueno al malo, el héroe al traidor, el deber guerrero al amor del corazón, la novela de caballería introducía una práctica semiótica doble, fundada sobre la semejanza de los contrarios y nutriéndose en la mezcla y la ambigüedad; o sea, una narración en la cual el emperador "resultaba ridiculizado, la religión y los Barones se volvían grotescos, los héroes, cobardes y sospechosos (...) el rey, nulo, y la virtud ya no era recompensada (...).

4. Es en este momento de *carnavalización* creciente de la literatura y ambigüedad progresiva de la novela de caballería, cuando el núcleo central y dramático de la Búsqueda del Santo Graal se transforma, poco a poco, en la espléndida payasada de Rabelais y en la inversión paródica de *Don Quijote,* donde debemos inscribir a *Macunaíma* [65]. La rapsodia brasileña sería, por consiguiente, la última metamorfosis del mito, la versión construida por el Nuevo Mundo en el momento en que las vanguardias cuestionaban la supremacía de Occidente. Al hacer de la búsqueda atropellada del amuleto el hilo conductor esencial que a partir de la Edad Media había plasmado el ideal de comportamiento de Occidente [66], Mário de Andrade —a semejanza de los cantadores o juglares nordestinos, que había estudiado con tan aguda comprensión— "desordenaba" la línea melódica, para que, rejuvenecida por las adaptaciones locales, fecundada por la risa popular, ascendiese nuevamente al nivel del gran arte; para que, en las palabras de Bakhtine, ella revelase una

vez más "el mundo de manera nueva, bajo su aspecto más alegre y más lúcido".

Analicemos ahora, a la luz de la perspectiva que estoy proponiendo, algunas características de la rapsodia brasileña.

a) Los comentadores de la novela arturiana señalan con razón que el rasgo distintivo de la búsqueda del Graal, que se mantiene a través de todas las transformaciones y metamorfosis del mito, es su *carácter esencialmente dinámico.* De este modo, puede decirse que la novela de caballería se caracteriza por un movimiento progresivo, ya sea *la búsqueda, la andanza (errance), la justa* o *la disputa.* Este aspecto dinámico se encuentra fielmente conservado por la narración brasileña, que lo interpreta sin embargo *de atrás hacia adelante;* o sea, *Macunaíma* se inicia con una búsqueda de la que el protagonista es agente, pero ella se transforma luego en una *persecución* en cadena contra él, dando lugar a un sinnúmero de fugas. Algunos ejemplos son suficientes para corroborar esta afirmación: en la p. 38, Macunaíma *huye* del Currupira; en las pp. 18 y 19, *huye* de Cabeza de Capei; en la p. 33 *huye* del perro Xaréu; en la p. 45 *huye* del Miniaquê-teibê; en la p. 67 *huye* de la vieja Ceiucí y en la p. 101 *huye* de la sombra.

Las expresiones y los verbos utilizados completan la marcación de este curioso *tiempo regresivo* de la novela, presentando al protagonista siempre *corriendo* (en el sentido de huyendo), Ce *raspando* (disparando), *ganhando os morosós* (tomándose las de Villa Diego), *escapulindo* (escabulléndose), *jogando no veado* (imitando a la liebre), *gritando pernas pra quê vos quero* (gritando piernas para qué os quiero), *abrindo na galopadas* (saliendo a la disparada), *escafedendo* (haciéndose humo), *gavionando mato a fora* (salió como alma que lleva el diablo)... En fin, el dinamismo de la rapsodia brasileña es simétricamente inverso al dinamismo de la novela arturiana, lo que convierte el periplo descripto por Macunaíma en la *carnavalización* de la trayectoria del héroe caballeresco.

b) La crítica señala como una de las características básicas de la novela de caballería el tema del *itinerario difícil* [67]. Efectivamente, en todas las narraciones que giran alrededor de las pruebas heroicas de iniciación la idea de la andanza surge asociada, por un lado, al *camino plagado de peligros,* por otro, al *laberinto.* Pues bien, ambos rasgos aparecen con una constancia significativa en la novela brasileña, donde tanto a la ida como a la vuelta vemos a Macunaíma en pugna con monstruos, enfermedades, tentaciones y espejismos. Además, el trayecto que cumple no tiene muchas veces salida y termina, como en las pesadillas en el punto inicial del camino.

c) Las acciones cuyo encadenamiento articula la narración arturiana fija un tiempo y un lugar estables, de paz y de justicia, donde el agente principal parte al comienzo de la trama y hacia donde regresa cuando ésta se ha desarrollado completamente, reintegrándose al orden

antiguo[68]. *Macunaíma* es en gran medida la parodia de ese esquema. El Uraricoera es presentado en varias oportunidades como el espacio de las privaciones, el hambre, la disputa entre hermanos, la lucha con la propia madre[69], la aventura erótica tumultuosa y sangrienta. Es de ese lugar empobrecido, castigador e injusto desde donde el protagonista parte en busca del amuleto; y es a él donde retorna al final, para ser expulsado y destruido.

d) El discurso de la novela arturiana se caracteriza por lo que Zumthor llama "didactismo latente": en él tiene gran importancia la *descripción decorativa* o *explicativa,* minuciosa pero sin profundidad, que aprehende el mundo exterior a través de la yuxtaposición o acumulación de detalles. Esta visión miope se aplica a un cierto número de esquemas que presentan un contenido determinado, como el *castillo* —o *la sala del castillo*— y *el país desconocido.* "La sala del castillo —dice Zumthor— constituye un universo imaginario de belleza, de riqueza, de justicia (o injusticia) donde cada objeto, cuya unidad descompone la descripción —mesas, alfombras, lámparas, ropas, joyas— sólo tiene valor representativo en la medida en que remite a esa significación" [70]. Bakhtine se refiere a un proceso similar, que él llama enumerativo y que se manifiesta de forma sistemática en la obra de Rabelais. Comienza a fin de la Edad Media, sobre todo en los misterios, y derivaba, a su juicio, del espíritu imperante en las plazas públicas: de los pregones populares, de las fórmulas orales de los charlatanes de feria, de los vendedores de libros usados, etcétera [71].

En los capítulos V y VI de *Macunaíma* ("Piaíma" y "La Francesa y el Gigante"), Mário de Andrade recurre al empleo de un proceso análogo para presentarnos la ciudad de San Pablo (el país desconocido) y los adornos y tesoros de la casa de Venceslau Pietro Pietra (la sala del castillo). La primera —"la extraordinaria ciudad de San Pablo, desparramada a orillas del Tietê"— es descrita con sus fábricas, rascacielos, carteles luminosos, calles colmadas de gente y automóviles: "fordes hupmobiles chevrolés dodges marmones", ascensores, túneles, "claxons timbres pitos bocinas", "relojes faroles, radios motocicletas teléfonos propinas postes chimeneas. . .". En el capítulo siguiente, las metonimias reemplazan la referencia a la casa del gigante (el castillo), que como en los relatos caballerescos es *el lugar de la prueba* [72]: la descripción de "la alcoba lindísima" y sobre todo, de la famosa colección de piedras de Piaimã (el tesoro): "Había turquesas esmeraldas berilos guijarros pulidos, hierros con forma de aguja, crisolitos, topacios esmeriles nichos huevos de paloma huesos de caballo hachas facones flechas de piedra cascada, amuletos rocas elegantes petrificados columnas griegas dioses egipcios budas javaneses obeliscos mesas mejicanas oro guyano piedras ornitoformes de Iguape (. . .)".

La explicación del mismo proceso descrito en *Macunaíma* y en la novela de caballería es, en este caso, más compleja. Pues si bien es cierto

que la principal fuente de inspiración de Mário de Andrade fue el folklore brasileño y más exactamente la enumeración, corriente en las celebraciones de los juglares nordestinos, es necesario no olvidar que él conocía también el recurso a través de cierta literatura erudita de fuerte impregnación popular, como la de Gregorio de Matos e incluso de Rebelais [73].

La utilización que se hace en *Macunaíma* de un proceso descriptivo centenario, pero que aún permanecía muy vivo en la memoria colectiva, respondía a dos intenciones: subrayaba, independientemente de la rivalidad de las culturas, la permanencia entre nosotros de la vieja tradición europea, y explotaba el conflicto como un rasgo expresivo sumamente efectivo. De hecho, el contraste entre el lenguaje arcaico y enumerativo y la realidad moderna del gran centro urbano, símbolo del dominio de la técnica y de la sociedad de consumo, provocaba en el primer fragmento referido un admirable efecto satírico; en el segundo, la enumeración heteróclita era aprovechada para crear la atmósfera surrealista que Mário de Andrade ya había sorprendido, por lo demás, en las celebraciones nordestinas [74].

5. Veamos ahora si dislocando la perspectiva hacia el personaje central es posible intentar un paralelo entre Macunaíma y el héroe de la novela de caballería [75].

El primer recaudo que debe tomarse, antes de iniciar la comparación, consiste en tratar de elaborar un paradigma del héroe caballeresco. Pues una diferencia sensible separa al personaje inicial cuya connotación es todavía mundana, tanto de los personajes centrales, de sentido generalmente místico, de Chrétien de Troyes, que ya absorbieron "los elementos romanescos y religiosos provenientes de todos los horizontes del siglo XII", como del héroe siguiente de Boron, de severa inspiración cisterciense y, finalmente, del caballero errante de las novelas en prosa tardías del ciclo arturiano, cuando la alta empresa colectiva de la búsqueda del Santo Graal es reemplazada por la búsqueda de la gloria personal. Por otro lado, independientemente de esa evolución que culmina en la parodia del Renacimiento, con las obras de Rabelais y Cervantes, encontramos dentro del mismo período una caracterización bastante diversificada del caballero. Su figura puede oscilar entre la del perfecto caballero cristiano, representado por Bohort y, sobre todo, por Galahaz, y la complejidad humana y terrenal de Galván —que es fuerte y valeroso, pero que a veces se muestra sensual e incluso cruel— y los héroes atormentados o conflictivos, como Lancelot, Percival y Tristán, divididos entre los valores celestiales y terrestres, entre la empresa guerrera y el amor.

Pese a esta sensible frustración, tratemos de establecer el paradigma del caballero, con base en ciertas fuentes conocidas: el retrato trazado por el Manuscrito 112 de la Biblioteca Nacional de París, que transcribe Pickford, estimándolo como "notable por su minuciosidad" [76]; los perfiles de los grandes héroes, como Lancelot, Galván, Tristán, Bohort y Percival, que resaltan ya sea en la narración de Chrétien de Troyes, ya en las "Loys et Ordonnances de l'Ordre des Chevaliers de la Table Ronde" [77]; los notables análisis de Zumthor [78] y la descripción realizada por Jean Marx en "Les héros du Graal" [79].

De acuerdo con esas fuentes, el héroe caballeresco se caracterizaría en síntesis por las siguientes cualidades:

Nobleza—El caballero está colocado en el ápice de la jerarquía aristocrática y es comparable a un rey [80]: "Sólo los hijos del rey o de la reina tenían el derecho de alcanzar el grado más alto de la caballería" [81], y "si casualmente encontramos en las novelas a un villano que llega a la condición de caballero, muy pronto se aclara que se trata del hijo ignorado de un noble" [82].

Coraje—El caballero no debe eludir ningún peligro. El conjunto de pruebas a las que se somete, durante la búsqueda de aventuras en que se empeña, subraya el *sentido heroico de su vida.*

Lealtad—El caballero es un personaje simpático, que va de torneo en torneo en busca de aventuras, midiendo lealmente su fuerza con la fuerza de sus compañeros; por otro lado, la defensa del honor de sus compañeros debe incitarlo permanentemente al combate.

Verdad—El caballero rechaza siempre la mentira, "car Dieu et verité les mantient en la haute renomée oú ils sont" [83].

Justicia—El caballero debe asumir siempre la defensa de los débiles.

Desprendimiento—El caballero debe ser indiferente a todo provecho personal.

En lo que atañe a la *conducta amorosa* el caballero da pruebas de un arte sutil, hecho de gentileza y refinamiento, en el cual los rasgos ostensibles de la pasión —cuando ella se manifiesta— deben estar siempre bajo control [84].

Pues bien, si comparásemos este cuadro sintético de cualidades con las características del héroe brasileño, veríamos que Macunaíma constituye, punto por punto, su reverso. Para facilitar la confrontación, voy a tomar un fragmento determinado de la narración brasileña, muy significativo: el comienzo del capítulo XI "La vieja Cciucí", de la p. 59 al comienzo de la p. 63, completando el cotejo con algunos elementos extraídos de tres episodios.

A partir de la aventura corrida con Ci, Macunaíma pasa a ser presentado como *noble,* o sea *Emperador de la selva virgen,* conforme suscribe la carta dirigida a sus súbditas, las Icamiabas. Sin embargo, como observa Mário Chamie, cuando, inspirándose en Bakhtine, confronta al personaje brasileño con los de la sátira menipea, Macunaíma es el modelo

inverso al de un rey; mejor, es su doble destronado. Soberano y perseguido, victorioso y humillado, astuto y burlado, destrozado y rehecho, representa en verdad la encarnación del interminable ritual de entronización y destronamiento, núcleo profundo de la médula carnavalesca [85]. En Macunaíma debemos ver, por consiguiente, la *carnavalización del noble.*

El pequeño fragmento al que me estoy refiriendo lo describe, además, como:

Miedoso: duerme vestido, temiendo ser atrapado por la "caruviana", la humedad de la garúa paulista;

Desleal: pese a estar continuamente protegido por sus hermanos desconoce todo sentimiento de gratitud o compañerismo, comiendo a escondidas los ratones que cazó, para no tener que repartirlos con nadie;

Mentiroso: habiendo cazado dos ratones, cuenta a Maanape y a Jiguê que había cazado dos grandes ciervos, no confesando la mentira sino después de haber sido presionado por sus hermanos. Este rasgo del carácter de Macunaíma es, además, subrayado con insistencia en el transcurso de la narración y constituye una de las características básicas del protagonista.

El curioso episodio del *chupinção* (mirlo grande) (capítulo XII) lo describe como *injusto.* Se trata, por lo demás, de una admirable versión *carnavalizada* de la justicia, donde nuestro personaje surge como el *explotador de los débiles:* cuando ve el *tico tico,* que es un pájaro pequeñito, en lugar de ocuparse de él y de su propia alimentación, se dedica a alimentar, sometidamente, al *chupin* (mirlo), que es más grande que él, e irritándose con la injusticia de los hombres, destruye al explotado.

Macunaíma es, asimismo, *ambicioso,* olvidándose frecuentemente del motivo de su búsqueda para extraviarse en una serie interminable de aventuras laterales, vinculadas a la atracción ejercida por la riqueza, a la búsqueda de tesoros enterrados, al lucro fácil de los juegos de azar.

Y, finalmente, su conducta amorosa es descrita como un *impulso sexual descontrolado,* que se traduce en un arte amatorio violento, cuya nítida connotación sadomasoquista puede alcanzar el límite extremo de la mutilación. En este sentido, la descripción de sus amores con Ci, en el capítulo "Ci, la madre de la selva", constituye la versión carnavalesca o *carnavalizada* del amor cortés, o sea de lo que "Est requis d'honneur et honnesteté entre deux amours, pour l'entretien perpetuel de leur aymables et amuables affections". Por lo demás el modelo del fragmento referido —reverso del idilio caballeresco— tal vez deba ser buscado en ciertas escenas del *Satiricón* de Petronio, que Mário de Andrade parece haber fundido a la tonalidad pornográfica de las leyendas amerindias y a las descripciones de escenas eróticas recogidas por los cronistas [86].

En resumen, Macunaíma no es, bajo muchos aspectos sino la *carnavalización* del héroe de la novela de caballería. Sin embargo, al contrario de lo que podría suponerse, esto no permite identificarlo con la figura

más perfecta de ese caballero andante *carnavalizado* que es don Quijote. En Cervantes, la *carnavalización* se efectúa bajo la forma de una hipertrofia de las cualidades del caballero, por lo tanto, mediante la exageración y la caricatura; pero el rasgo distintivo del personaje sigue siendo el valor, que sólo se vuelve ridículo debido al desacuerdo grotesco que se entabla entre el heroísmo desplazado y la intrascendencia de los obstáculos que se enfrentan. En Mário de Andrade, por el contrario, la *carnavalización* resulta de la atrofia del proyecto caballeresco, de su negación, de la parodia; Macunaíma está dominado por el miedo y la magnitud de sus fugas constantes es desproporcionada con respecto a la realidad de los peligros: él es, por consiguiente, la contracara del Caballero de la Triste Figura, puesto que representa la *carnavalización* de una *carnavalización*.

Por otra parte, el héroe brasileño constituye un personaje más bien ambiguo y contradictorio: es un vencido-vencedor, que hace de la debilidad su fuerza, del miedo su arma, de la astucia su escudo; que, viviendo en un mundo hostil, perseguido, despreciado, en lucha con la adversidad, termina siempre esquivando la desgracia. En este sentido, sería más adecuado inscribirlo en el vasto linaje de los perseguidos victoriosos de la ficción de todos los tiempos —literaria o cinematográfica— que abarca desde los personajes de la novela picaresca hasta las figuras cómicas del cine. Pariente cercano de Chaplin e incluso de Buster Keaton, en el cine mudo, es sin embargo, a Cantinflas —el héroe admirable del Tercer Mundo— a quien él más se parece. Pues la alta y noble empresa de la búsqueda del Graal, a la que Mário de Andrade lo destinó casi a su pesar, constituye una desarmonía tan profunda con su manera de ser como la aventura insólita de Cantinflas convertido en un d'Artagnan de la corte de Luis XIII.

6. Pero prosiguiendo con el desarrollo del enfoque que estamos proponiendo, sería posible aún identificar con el símbolo esencialmente cristiano del Graal ese objeto mágico indígena que es el amuleto [87]. ¿Cómo reducir el Graal —que en la Demanda es el "cáliz de la Cena, en el cual Jesús celebró la Pascua en casa de Simón, y José de Arimatea recogió en el Calvario la sangre que goteaba del cuerpo divino" [88], a una piedra verde en forma de Saurio?

No obstante la caracterización dominante del Graal como un *recipiente,* en ciertas versiones, como la de Wolfram von Eschenbach —que, como ya dijimos, sirvió de inspiración a Wagner y era por consiguiente bien conocida por Mário de Andrade —el Graal puede ser también una *piedra preciosa* caída del cielo, de *color verde*— más exactamente una esmeralda— dotada de algunos poderes extraordinarios: protege por una

semana y mantiene vigoroso y joven al hombre que logra venderla; posee virtudes nutritivas y es símbolo de pureza y castidad [89]. Confiada a Adán en el Paraíso Terrestre, él la habría perdido en ocasión de la caída [90]. Su recuperación constituye el tema central del ciclo arturiano en la novela de caballería y simboliza tanto "la búsqueda de la perfección terrestre", la búsqueda del "estado primordial" del que el hombre se había alejado, cuanto un mito de iniciación, viril, en la vida.

Si recapituláramos, a esta altura, la interpretación anteriormente efectuada de la aventura de Macunaíma, veríamos que ella representa, en sus puntos esenciales el reinicio *carnavalizado* —e incluso sacrílego— del núcleo de la búsqueda del Santo Graal: el amuleto es una piedra mágica de color verde, capaz de hacer feliz, rico y poderoso a su poseedor, que Ci, la madre de la selva, saca de su collar, y antes de subir al cielo la entrega a su amante, como recuerdo de los días de plenitud erótica que pasaron juntos en Uraricoera; Macunaíma pierde el amuleto poco después y su búsqueda, llena de riesgos y peripecias constituye el núcleo básico de la novela. Como ya fue puntualizado en la segunda parte de este análisis, el episodio del amuleto simboliza —como el episodio del Graal en la novela de caballería— la búsqueda de la identidad perdida, el símbolo de la iniciación en la vida; sin embargo, la narración brasileña invierte la iniciación viril de la novela arturiana carnavalizándola y convirtiéndola en su opuesto, o sea, en una *iniciación desfibrada,* repleta de retrocesos y tergiversaciones. Al contrario de lo que ocurre con el caballero, que para alcanzar la victoria, *afronta solo los peligros de la aventura,* el héroe nacional *huye de las dificultades buscando siempre la protección de los hermanos.* Además, la aventura consiste en una *empresa consciente,* fruto de una *voluntad personal* (una elección), que lo compromete en relación a un *objetivo;* la de Macunaíma es una sucesión de *actos fortuitos* (sin proyecto), surgidos *de la casualidad* y teniendo muchas veces como meta *dos objetivos opuestos.*

En síntesis, el breve cotejo que se intentó establecer entre la rapsodia brasileña y la novela de caballería, nos permite retornar, al menos así lo presumo, a la afirmación inicial, según la cual, el núcleo central de *Macunaíma,* no obstante los enmascaramientos de todo tipo que despistan constantemente al lector sigue siendo europeo, o más exactamente, *universal,* y se vincula al tema eterno de la búsqueda del objeto mágico, de la cual la busca del Graal constituye, en Occidente, la realización más perfecta.

Antes de abandonar este punto del análisis, cabe una última observación. Bakhtine, Zumthor y Kristeva insisten en el hecho de que la novela arturiana se desarrolla, entre los siglos XII y XV según una estructura que pasa a ser común a todas las novelas que tienen por tema el Graal —dialógica para el primero de los autores recién citados, romanesca para el segundo, no disyuntiva para la tercera— basada en la duplicidad, en la ambivalencia, en la ambigüedad [91]. En el período en cuestión, la

narración se transforma en el lugar del conflicto entre el erotismo y el combate, aventura individual y acción colectiva; sin embargo, el amor y la guerra no son dos términos excluyentes o sucesivos, sino que se presentan vinculados mediante una cierta isotopía, haciendo que la historia se construya simultáneamente sobre dos planos y dé origen a imágenes dobles que tanto pueden entrelazarse, confundirse, como permanecer diferenciadas. A mi ver, *Macunaíma* se inscribe en ese lenguaje dialógico y constituye la expresión extrema de un conflicto, cuya acción se proyecta en dos planos simultáneos, ya no del amor y de la guerra, sino de la atracción de Europa por un lado y de la fidelidad al Brasil por el otro.

7. Es, por lo demás, lo que parece indicar un episodio curioso, incluido en el libro como al pasar, pero que representa, sin duda, una alegoría importante. Se trata del comienzo del capítulo XIII, "La piojera de Jiguê", a lo que paso a referirme.

Hace una semana que Macunaíma está enfermo debido a una erisipela. Ha pasado las noches con fiebre, soñando con barcos, lo que de acuerdo con la creencia popular es señal segura de un próximo viaje marítimo. Un hermoso día, sintiéndose mejor, a pesar de su debilidad, resuelve darse una vuelta por el Parque del Anhangabaú, en el centro de la ciudad de San Pablo, donde se detiene junto al majestuoso monumento a Carlos Gomes [92]. Sentándose en el parapeto de la fuente, se pone a mirar pensativo el agua que brota de la boca de los caballos marinos, cuando, de repente, ve surgir del fondo de la gruta, "una embarcación maravillosa" que viene flotando sobre las aguas, toda iluminada y con los mástiles llenos de banderas. Reconoce en ella al transatlántico de lujo *Conte Verde* [93], en ruta hacia Europa, repleto de tripulantes que son "marineros fornidos", "argentinos finísimos", "mujeres bellísimas", que le hacen señas, llamándolo. Macunaíma acepta inmediatamente la invitación y empieza a despedirse a toda prisa del humilde pueblo que lo rodea, exclamando: —¡Hermanos! ¡Adiós hermanos! ¡Me voy a Europa que es mejor! ¡Me voy en busca de Venceslau Pietro Pietra que es el gigante de Hiaimã comedor de gente!". Ya había saltado al muelle y se preparaba para subir a la escalerilla de abordo, cuando inesperadamente, a una señal del capitán, los viajeros que poco antes parecían tan amistosos estallan en una enorme silbatina, burlándose del héroe; al mismo tiempo el barco, vomitando por las chimeneas una nube de mosquitos, comienza a maniobrar y, rumbeando hacia el fondo de la gruta, abandona a Macunaíma en tierra. Acribillado, sintiendo que de nuevo la fiebre le subía, él espanta con un gesto a los mosquitos y regresa a la pensión, muy desi-

lusionado. Había sido todo una patraña de la Madre del Agua para "engañar al héroe".

El episodio describe, pues, una *tentación* que viene a perturbar al personaje, cuando éste ya se encuentra ante la inminente realización del objetivo central de su búsqueda: en el capítulo siguiente habrá de recuperar el amuleto y, en el inmediatamente posterior, iniciará el regreso al Uraricoera. Pues bien, el barco en el que intenta embarcarse, atraído por el llamado gentil de los pasajeros —*finísimos, lindísimos*— se dirige a Europa, por lo tanto en dirección opuesta a su trayecto; pese a ello, Macunaíma se despide sin vacilación de los modestos transportistas, que lo rodean, inventando una excusa poco convincente del cambio inesperado de sus planes: —"¡Hermanos! ¡Adiós hermanos! ¡Me voy a Europa que es mejor! ¡Voy en busca de Venceslau Pietro Pietra que es el gigante Piaimã comedor de gente!". ¿Cómo explicar su comportamiento paradójico y los elementos restantes de la escena: silbatina de los pasajeros, ataque de los mosquitos, partida del vapor que lo abandona en la explanada?

Creo que todo se aclararía si aplicáramos al episodio el enfoque de interpretación sicoanalítica adosado por el propio Mário de Andrade a su trabajo "De la hipocresía", donde examina el proceso de substitución que se oculta detrás del mecanismo creador [94]. El espejismo del barco sería, en esta perspectiva, una fantasía compensatoria, o sea, la proyección de los *deseos secretos* del personaje que, habiendo sido bloqueados en el transcurso de la narración y reemplazados por los *deseos aparentes,* transponen, ahora de manera dramática, la frontera de la conciencia. De hecho, el tema central del libro había sido la búsqueda del amuleto, condición del regreso al Uraricoera y de la realización de la identidad brasileña; pues bien, este *móvil ennoblecedor* era, sin embargo, inauténtico y ocultaba como una máscara la realidad primera, *inconfesable* y reprimida: el anhelo de progreso, y el deseo de embarcar hacia Europa a bordo del *Conte Verde.*

Pero, para Mário de Andrade (y aquí él discrepa con Freud), estos móviles aparentemente inauténticos, *máscaras de una realidad primera,* forman parte de nuestra sinceridad total; representan una falsificación de valores, pero fecunda y necesaria, indispensable "para que la forma social se organice y circule en elevación moral normativa". Por lo tanto, una vez pasado el vértigo del espejismo, Macunaíma debería haber dominado "con paciencia e infatigable atención", sus deseos profundos oponiendo a ellos su "ser de ficción" [95], su máscara, en suma su personalidad social. Fue por haber carecido de la energía necesaria para asumir el destino elegido que la parte final del sueño se prolonga en la representación alegórica de un castigo.

El episodio ocupa además un papel importante en virtud del lugar que le cabe en el flujo narrativo. Mário de Andrade tiene una sensibilidad estructural admirable y jamás se equivoca en la distribución de

las secuencias. Así de la misma forma que la carta a las Icamiabas presentada a continuación de la secuencia de Vei, la aclara, retrospectivamente, el espejismo, precediendo la recuperación del amuleto y el retorno del héroe, arroja nueva luz sobre estos acontecimientos. O sea, aquello que a primera vista se presenta como el desenlace victorioso de una empresa, asume a partir del sueño de Macunaíma el papel inverso de una derrota y de una substitución. El protagonista sólo vuelve al Uraricoera porque la nave en la que intenta embarcar no lo acepta entre los pasajeros elegantes, que se dirigen a Europa. Por consiguiente, el autor subraya una vez más, a través de la escena, el aspecto dialógico del argumento y el nítido comportamiento ambivalente del personaje, siempre dilacerado entre sus dos fidelidades, el Brasil y Europa.

Macunaíma representa, pues, una meditación extremadamente compleja sobre el Brasil, efectuada a través de un discurso salvaje, rico en metáforas, símbolos y alegorías. Los recursos de composición acentúan en varios niveles —en el tratamiento del espacio y del tiempo (ambientación del escenario), en la caracterización física, psicológica y cultural de los personajes, en la distribución por simetría inversa de los dos grandes movimientos sintagmáticos básicos, en el juego de oposición de dos dísticos, en el significado del episodio principal— una tensión no resuelta, una contradicción que es erigida en rasgo expresivo del argumento. De cierta manera el libro es —como lo define su autor— "la aceptación sin timidez ni vanagloria de la entidad nacional", concebida por este motivo "permanente y unida", en la desgeografización intencional del clima, de la flora, de la fauna, del hombre, de la leyenda y de la tradición histórica. La lucidez del análisis satiriza un estado de cosas pero no aporta una solución. Al final de uno de los prefacios que escribió para esta obra, Mário de Andrade subraya el carácter no comprometido del libro, cosa que, a su juicio, es característica de las épocas de transición social, que no desean el retorno del pasado, ignoran cuál será el porvenir y sienten el presente "como una vasta neblina"; característica —concluye— que nos impide "extraer de él una fábula normativa".

A pesar de las advertencias del autor (que en este caso se corresponden con lo que muestra el análisis objetivo), *Macunaíma* fue considerado —y sigue siéndolo hasta hoy— como un libro afirmativo, antropofágico, o sea, como una ávida incorporación acrítica de los valores europeos por parte de la cultura brasileña. La lectura que propuse se aparta de esa interpretación triunfal y retoma la indicación pesimista de Mário de Andrade, según la cual la obra es ambivalente e indeterminada, siendo, más bien el campo abierto y neblinoso de un debate, que el marco definitivo de una certeza. Es a ese sentido, por lo menos, que parecen apuntar, como lo acabamos de ver, ciertos elementos básicos de la estructura y del significado de algunos de los episodios fundamentales.

NOTAS

[1] Es el caso, por ejemplo, de sus conceptos sobre *lo inacabado,* la *fluidez verbal* y de su *teoría del plagio;* esta última en gran parte oriunda de la observación del proceso inventivo del folklore.

[2] Telê Porto Ancona Lopez, *Mario de Andrade, Ramais e Caminhos,* Liv. Duas Cidades, São Paulo, 1972.

[3] Ver, en esta Antología, el *Ensayo sobre la música Brasileña.*

[4] Para el presente resumen de las ideas de Mario de Andrade utilicé, sobre todo, las siguiente obras: *Ensáio sobre Música Brasileira* [1928]; *Modinhas Imperiais* [1930]; *Música, Doce Música* [1934]; *Pequeña História da Música* [1942]; *Danças Dramáticas do Brasil* [1959]; y los artículos todavía dispersos que aparecieron, bajo el título "Mundo musical" y que fueron publicados en la *Folha da Manhá,* San Pablo, entre 1943 y 1945.

[5] Basándose en el análisis que Bakhtine hace de Dostoievski (Mikhail Bakhtine: *La Poétique de Dostoievski,* Paris, Editions du Seuil, 1970) y adoptando, por lo tanto, una perspectiva distinta de la mía, Mario Chamie interpreta ese *"assemblage* de materiales absolutamente heterogéneos e incomprensibles" como un rasgo de la sátira menipea (Mario Chamie: "Mario de Andrade. Hecho abierto y discurso carnavalesco", en *Jornal da Tarde,* São Paulo, 1-11-1975). Ver nota 85.

[6] Telê Porto Ancona Lopez ya llamó la atención, en un estudio pionero sobre el pensamiento de Mario de Andrade, acerca de la importancia que el escritor le atribuye al buey en su meditación sobre el Brasil (*op. cit.,* págs. 131 a 136).

[7] En el tercer tomo de las *Danzas Dramáticas* (pág. 12) Oneyda Alvarenga —a quien se debe el ordenamiento general del libro póstumo de Mário de Andrade— se refiere a una carpeta que contiene 15 melodías del *Bumba-meu-boi* que se encuentra en el acervo del *Instituto de Estudios Brasileiros* de la Universidad de San Pablo.

[8] La descripción de la muerte y de la repartición del buey aparece registrada en incontables documentos folklóricos recogidos y clasificados por Mario de Andrade y reunidos en una carpeta titulada *As Melodias do Boi,* al cuidado del Instituto de Estudios Brasileños de la Universidad de San Pablo, según ya hicimos referencia. Entre ellos se destaca, como uno de los más curiosos el "Boi Espácio", "una composición de indudable carácter campesino que constituye un auténtico *romance"* (Mario de Andrade), versión casi idéntica a la que Silvia Romero ya había transcrito en su *Folklore Brasileiro* (Tomo I, págs. 204-209).

[9] Mario de Andrade cita como ejemplo excelente de este proceso el caso del *lied* erudito. Ver en esta *Antología* el análisis que realiza en "La desnivelación de la Modinha".

[10] Según Mario de Andrade, el aprovechamiento que la música de canto hizo del folklore se produjo inicialmente de acuerdo con la siguiente progresión: Lu-

ciano Gallet se limitaba a transcribir la melodía popular casi sin alteración; Villa-Lobos solía modificarla en uno u otro detalle; y, finalmente, Lorenzo Fernandes empleaba generalmente frases populares en melodías propias.

[11] Para este punto ver sobre todo el "Prefacio" de las *Modinhas Imperiais* (*Obras Completas,* vol. XIX) sin indicación en la edición Martins, São Paulo, 1964; y en esta antología los estudios: "La Modinha y Lalo" y "La desnivelación de la modinha" (En *Música, Doce música, Obras Completas,* vol. III, São Paulo, Martins, 1963).

[12] Tal vez porque estuviese ideológicamente muy comprometido con la valorización de la cultura popular, Mário de Andrade fue llevado a subrayar sobre todo el fenómeno del ascenso de nivel, como lo demuestra la polémica con Roger Bastide, desarrollada en los dos artículos recién mencionados. La discusión con el gran maestro francés —a quien tenía en la más alta estima— debe haber conmovido sus convicciones, obligándolo a una revisión de su punto de vista; ya en el fin de su vida, al analizar el proceso creador del juglar nordestino, dará igual importancia a los dos movimientos complementarios.

[13] Mário de Andrade: "Influencia Portuguesa nas Rodas Infantis do Brasil", en *Música, Doce Música, Obras Completas,* vol. VII, São Paulo, Martins, 1963, pp. 81 a 94. Aun cuando Mário de Andrade no establezca en su análisis una vinculación entre la canción de ronda y las *modinhas,* es evidente que los dos procesos son similares.

[14] Se designa como "sacar el canto nuevo" (*tirar o canto novo*) al momento de la inspiración del juglar, cuando las imágenes surgen sorprendentes y alcanzan el surrealismo. (Cf. el artículo "Basófia e Humildade", "Mundo Musical", *Folha da Manhã,* São Paulo, 27-1-44. Ver, también, en la misma sección toda la serie de artículos sobre el juglar nordestino).

[15] La descripción se refiere a la improvisación del gran juglar Chico Antônio, que Mário de Andrade oyó en el Ingenio "Bom Jardim" en Paraíba y cuyo despliegue inventivo analiza detalladamente en la serie de "Notas sobre o Cantador Nordestino", publicadas en la sección "Mundo Musical", *Folha da Manhã,* São Paulo, 1944).

[16] Ver en esta antología el *Ensayo sobre música brasileña,* que representa el manual del proyecto nacionalista en música. Publicado en 1928, propone a los músicos la transposición erudita de los elementos del folklore como punto de partida para el establecimiento de una música específicamente brasileña: "El artista no tiene sino que encontrar la forma de dar a los elementos ya existentes un carácter erudito que convierta la música popular en música artística, o sea, inmediatamente desinteresada".

[17] En carta abierta al escritor Raimundo Morães, fechada el 2 de septiembre de 1931, publicada en el *Diário Nacional* y transcrita íntegramente por Telê Porto Ancona Lopez, Mário de Andrade cuenta cómo construyó su libro basándose en la copia, en el plagio, en la transcripción de fragmentos ajenos —en suma, en los procesos de los juglares del Nordeste y de los rapsodas de todos los tiempos. Pero si en el fragmento aludido el escritor se refiere a sus modelos, no explica en cambio el mecanismo del proceso (Ver Telê Porto Ancona López, *Macunaíma: a margem e o texto,* Hucitec, São Paulo, 1974, pp. 98 a 100).

Para Mário de Andrade el límite que separaba la invención del azar, del plagio o de ciertos expedientes hábiles de construcción, era muy tenue y dos breves anécdotas lo comprueban.

En un artículo de 1938 sobre Villa-Lobos ("As Bachianas", en *Música, Doce Música, Obras Completas,* vol. VII, São Paulo, Martins 1963), desarrollando un tema obsesivo, comenta largamente el mundo caótico, desorientador, aún en formación, de la música brasileña, donde hay "un poco de todo". A propósito cita una serie de semejanzas que observó entre nuestra orientación melódica y la de otros países y recuerda cómo, cierta vez, encontró en los cañaverales de Rio Grande del Norte, a un tocador analfabeto que le dio un *baião* "cuyos compases iniciales eran integralmente el comienzo de una mazurca de Chopin". Pues bien, ese fenómeno, que no se debía atribuir a la influencia y sí a la coincidencia y se presentaba espontáneamente en el folklore podía, en la música erudita, ser provocado intencionalmente por el compositor a través de ciertos recursos o trucos. Tal era lo

que él había presenciado (y que le había parecido "asombroso"), cuando comprobó que Luciano Gallet, con un pequeño cambio de acentuación, ejecutaba de tal forma la *Tocata* para piano de Schumann que en una de sus partes se transformaba completamente en un *maxixe* carioca".

Fue a un juego creativo de ese género, desenmascarador del preconcepto de originalidad, a lo que él mismo se entregó en cierta ocasión. Conocido en la música sobre todo como gran crítico, Mário de Andrade fue también el compositor ocasional de una canción titulada "Viola Quebrada" (*Guitarra rota*) —letra y melodías de su autoría, con acompañamiento de Villa-Lobos— que los grandes cantores de música de cámara contemporáneos del escritor solían interpretar frecuentemente en sus repertorios. El mismo se deleitaba interpretándola para sus amigos, acompañándose al piano. Pues bien, en un párrafo de su epistolario, sumamente esclarecedor, declaraba que la pieza de su autoría que tan bien había sido recibida no era, en realidad original, ya que él la había plagiado de la conocidísima canción "Cabocla de Caxangá" (Paisana de Caxangá), del músico y poeta popular Catulo da Paixão Cearense: "¿Quieres que te confiese algo solamente a ti? Pues bien: este es el *pastiche* más desvergonzado como plagio que pueda existir. De lo cual, por lo demás, no tengo la culpa pues no soy compositor. La *Maroca* fue fríamente escrita así: me basé en el ritmo melódico de *Cabocla de Caxangá* y fui alterando, nada más que por entretenimiento, y mientras me vestía, el orden de sucesión de las notas. Tengo la costumbre de inventar sonidos diferentes sobre la base de un modelo rítmico cualquiera para hacer algo mientras me visto. Así fue como nació la *Maroca* y luego, porque nació bonita, decidí grabarla y le escribí los versos con que se la conoce. Unicamente la copla no es un pastiche plagiado de la rítmica melódica de la obra de Catulo. Y la línea que inventé cuenta con dos de los tales *torneos melódicos* que especifiqué en la *Bucólica,* cosa que, por lo demás, recién ahora verifiqué pues antes nunca me había detenido a pensar en eso. La copla, por lo demás, no tiene nada de típicamente brasileño, en el sentido, digo, de aquel famoso tembior sentimental..." (Cartas a Manuel Bandeira, 7-9-1926, p. 146).

[18] Mário de Andrade, *Danças Dramáticas do Brasil,* Tomo I, p. 80, nota 25.

[19] Los *Prefacios* permanecieron inéditos hasta hace poco tiempo, cuando fueron publicados en apéndice del libro de Telê Ancona López, *Macunaíma: a margem e o texto.*

[20] La expresión aparece en el poema "Louvação da Tarde", de la serie "Tempo de Maria" en *Remate de Males, Obras Completas,* vol. II, São Paulo, Martins, 1955, p. 252.

[21] V. *Nota* 5 a *Macunaíma.*

[22] Este sentimiento doloroso de extrañamiento entre hermanos, provocado por las distancias geográficas y económicas, está expresado en forma conmovedora en la serie titulada "Dois poemas acreanos", *Clan do Saboti, Obras Completas,* vol. II, São Paulo, Martins, 1955, pp. 213 a 217.

[23] V. *Nota* 2.

[24] ¿Estaría Mário de Andrade sometiendo sus personajes a un proceso de oscilación semántica similar al de la "fluidez verbal", que examina en la poesía? (ver en esta antología el ensayo *Castro Alves*).

[25] V. *Nota* 6.

[26] V. *Nota* 5.

[27] Cap. IX, "Carta a las Icamiabas".

[28] Telê Porto Ancona López, *Macunaíma: a margem e o texto,* p. 91.

[29] Manuel Bandeira (1886-1968), uno de los principales representantes de la poesía brasileña moderna. Fue compañero de Mário de Andrade en la lucha por la renovación artística de su país; mantuvo con su amigo una correspondencia asidua entre 1922 y 1935, parte de la cual se halla publicada y constituye un documento imprescindible para el análisis del momento literario y la comprensión del proceso creador de los dos artistas.

[30] Mário de Andrade: *Cartas a Manuel Bandeira,* Simões Editora, Rio, 1958, pp. 318-319 (carta del 12-12-1930).

[31] Aplicando un concepto de Bakhtine del que nos valdremos en la tercera parte de este análisis, el episodio brasileño podría representar una versión *carnavalesca* del episodio griego.

[32] Sin embargo, extraído del contexto original, donde desempeñaba una función práctica precisa, el legado de la ciudad asume una función apenas ornamental: es lo que demuestra el fragmento: "El héroe sintió miedo de todo aquel bicherío y partió a la carrera, tirando la guitarrita bien lejos. La jaula colgada de su brazo iba golpeando contra los palos y el gallo y la gallina producían un cacareo ensordecedor. El héroe se imaginaba que era el bicherío y desparaba más".

[33] Herbert Marcuse: *Eros et Civilisation,* Editions de Minuit, Paris, 1963, principalmente el capítulo VIII.

[34] Haroldo de Campos. *Morfología de Macunaíma,* Perspectiva, São Paulo, 1973.

[35] Idem, *op. cit.,* p. 123.

[36] Citado por Paul Zumthor, *Essai de poétique medievale,* Seuil, París, 1972, p. 356.

[37] Idem, *op. cit.,* p. 357.

[38] El fragmento de Propp (transcripto por el propio crítico) es el siguiente: "No obstante, los métodos propuestos en este libro antes de la aparición del estructuralismo, como también los métodos de los estructuralistas que aspiran al estudio objetivo y exacto de la literatura, *tienen sus límites de aplicación* (subrayado de G.M.S.). Son posibles y proficuos allí donde estemos ante una repetición en amplia escala, como ocurre con el lenguaje y con el folklore. Pero cuando el arte se convierte en campo de acción de un genio irrepetible, el uso de los métodos exactos dará resultados positivos solamente si el estudio de los elementos repetibles fue acompañado del estudio de aquello que en ella exista *de único, de aquello para lo cual hasta ahora* consideramos como la manifestación de un milagro incognoscible". (Haroldo de Campos, *ob. cit.,* pp. 63-64).

[39] El párrafo de Jakobson citado por Haroldo de Campos, *op. cit.,* pp. 70-71 es el siguiente: "Así como la *langue,* la obra de folklore es supra-individual y tiene existencia exclusivamente potencial; es un complejo de normas establecidas y de estímulos, un esqueleto de tradiciones presentes que el contador unifica mediante los ornamentos de la creación individual, así como procede el emisor de la *parole* en relación a la *langue* (. . .). La obra literaria es objetivada, existe concretamente, independientemente del lector; cada lector subsecuente retorna directamente a la obra. No hay, como en el folklore, un recorrido de cantador a cantador, sino, por el contrario, un camino que va de la obra al lector (. . .). Una obra de folklore, considerada desde el punto de vista del contador, representa un hecho de la *langue,* o sea un hecho extra individual, establecido independientemente de ese contador, aun cuando admita la deformación de nuevo material poético o cotidiano. Para el autor de una obra literaria ésta aparece como un fenómeno de la *parole;* no es dada *a priori,* sino que depende de una realización individual (. . .). Una diferencia esencial entre el folklore y la literatura consiste por lo tanto en la predisposición esquemática del primero hacia la *langue,* de la segunda hacia la *parole*".

[40] Me refiero al análisis de la terminología empleada por Mário de Andrade, a la *nivelación* y *desnivelación.*

[41] Georges Charbonnier: *Entretiens avec Claude Lévy-Strauss,* Plon/Julliard, Paris, 1961. Ver principalmente el capítulo "Art Naturel et Art Culturel".

[42] Mikhail Bakhtine: *La poétique de Dostoievski,* Seuil, París, 1963 (la edición rusa es de 1929). *Idem, L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,* Gallimard, Paris, 1970 (la edición rusa es de 1965).

[43] Con respecto a la posición de los contemporáneos frente al episodio (al que volveremos más adelante), ver *Nota* 1. Pese a ser indispensable en la estructura de la obra la carta a las Icamiabas no tuvo, ni siquiera entre los compañeros de generación de Mário de Andrade una aceptación unánime: las opiniones se dividían, desde el elogio más exaltado hasta el franco repudio. Manuel Bandeira, por ejemplo, cuyo juicio el escritor acataba por sobre cualquier otro, no gustaba del fragmento; lo encontraba pretensioso y muy extenso. La correspondencia de los dos amigos atestigua una discusión que se prolonga durante varias cartas y finaliza con un compromiso de Mário de Andrade: "lo reduciré un poco y eso incluso porque ya sentía que estaba demasiado largo. Lo que tú conseguiste fue fortalecer ese sentimiento. Por lo demás tus argumentos son puramente sentimentales y no

de orden crítico y son inaceptables. No me gustan porque no, porque son pretensiosos, porque me molestan, porque son argumentos sin valor intelectual". (Mário de Andrade: *Cartas a Manuel Bandeira,* 7-11-27).

[44] Más adelante volveremos sobre este punto.

[45] Haroldo de Campos, *op. cit.,* p. 237.

[46] V. *Nota* 310.

[47] Esta frase se encuentra en el admirable discurso pronunciado por el gran médico en ocasión del regreso de Aluísio de Castro de la República Argentina y causó en la época gran impacto popular transformándose, con el tiempo, en un lugar común (Miguel Pereira, *A Margem da Medicina,* Rio de Janeiro, 1922, p. 94).

[48] Herbert Marcuse: *Eros et Civilization;* ver sobre todo los capítulos iniciales del libro especialmente el VIII: "Les images d'Orphée et de Narcisse".

[49] *Grande Diccionário Brasileiro,* Melhoramentos, São Paulo, 1937.

[50] El texto ha sido transcrito por Telê Ancona López, *ob. cit.,* pp. 101-102.

[51] El primero que llamó la atención sobre la influencia que la filosofía de Keyserling ejerció en el pensamiento de Mário de Andrade fue Telê Ancona López. (Ver *Mário de Andrade: Ramais e Caminho,* pp. 111 y sigs.). Sin dejar de reconocer la extrema importancia de su descubrimiento, discrepo en muchos puntos con su interpretación, como me parece que puede advertirse en el rápido análisis que hago del episodio.

[52] En *Música, Doce Música, Obras Completas,* vol. VII, Martins, São Paulo, 1963, p. 82.

[53] El *Ensayo sobre la música brasileña* fue publicado en 1928 —en el mismo año, por lo tanto, que *Macunaíma*— y ha sido incorporado a esta antología.

[54] Según J. Vendryès ("Le Graal dans le cycle breton", en *lumière du Graal,* Les Cahiers du Sud, Paris, 1951, p. 75), el tema de la búsqueda se encuentra también en las literaturas no europeas, como la de la India; en Europa ello ocurre desde la Antigüedad Clásica, como puede verificarse recurriendo al viejo mito de los Argonautas, el Vellocino de Oro, los Doce trabajos de Hércules, etc.

[55] La expresión es de Roberto Schuvartz, quien, en un libro reciente, sumamente importante, al trazar la evolución de la novela brasileña de José Alencar a Machado de Assis, analiza la "dualidad formal" que caracteriza la narrativa de Alencar. A su juicio, ella resulta del hecho de efectuar "una adopción acrítica del modelo europeo"; o sea, en vez de tratar de resolver el problema de nuestra *diferencia,* termina confrontando términos enteramente heterogéneos como la forma europea del progreso y de la cultura y "las relaciones sociales tradicionales". Este contraste da origen a una literatura mal resuelta, regida por la desproporción y la dualidad formal, de la que Alencar es el mejor ejemplo.

Sin embargo, el "efecto desencontrado" —prosigue Roberto Schuvartz— que compromete a José de Alencar, será incorporado a la estructura como efecto satírico por Machado de Assis, quien lo transforma en "un dato inicial provisto de la construcción". Este será el rasgo que dará a la novelística brasileña la gran tonalidad machadiana, al "relativizar la pretensión enfática del temario europeo, retirar del temario localista la inocencia de la marginalidad, y darle un sentido calculado y cómico a los desniveles narrativos que señalan el desencuentro de los postulados del libro". (Cf. Roberto Schuvartz, *Aõ Vencedor as Batatas,* Duas Cidades, São Paulo, 1977; sobre todo pp. 48 a 58).

[56] V. *Notas a Macunaíma,* 106. En el fragmento mencionado doña Sancha es objeto de una referencia indirecta a través de la metonimia "toda cubierta de oro y plata", frase extraída de la canción de ronda infantil de origen portugués que dice: "*Senhora Doña Sancha / Coberta de ouro e prata...*".

[57] Cedric Eduard Pickford: *L'evolution du roman arthurien en prose vers la fin du Moyen Age,* A. G. Nizet Editeur, Paris, 1960, p. 9.

[58] Según Paul Zumthor: *Histoire Littéraire de la France Médievale,* Presses Universitaires, Paris, p. 197, la fecha de la novela es incierta, suele hacérsela oscilar entre 1174 y 1180, o entre 1177 y 1187.

[59] Bezzola, citado por Zumthor, *op. cit.,* p. 176.

[60] Georges Buraut: "La quete du Graal dans la litterature et l'art moderne", in *lumière du Graal,* op. cit., p. 296.

[61] La versión en la que Wagner se inspiró fue el *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (1200-1212).

[62] Mikhalf Bakhtine: "La Poétique de Dostoievski", Seuil, Paris, 1963 y, sobre todo, *L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,* Gallimard, Paris, 1970.

[63] El concepto de *carnavalización,* central en el análisis que Bakhtine hace de la cultura popular y sobre todo de lo que constituye la *risa* popular, fue sugerido por los "festejos del carnaval y por los actos y ritos cómicos que a él se vinculan" y ocupan un lugar esencial en la vida del hombre de la Edad Media. Este participaba al mismo tiempo de dos instancias: la oficial y la del carnaval, que representaban dos aspectos diversos del mundo. El primero, piadoso y serio; el segundo, popular, sacrílego y cómico. Estos dos aspectos coexistían y la fiesta medieval se parecía, en su totalidad, a una figura de Jano, el dios de dos caras. En verdad casi todas las ceremonias religiosas y civiles se hacían acompañar por celebraciones populares y públicas —también consagradas por la tradición— que poblaban las calles y plazas en cortejos grotescos de enanos, gigantes, payasos y bufones. "Todas esas formas de ritos y espectáculos concebidas en un registro cómico —añade Bakhtine— presentaban una diferencia extremadamente acentuada, una diferencia —hasta podría incluso decirse— de principio, con las formas de culto y las ceremonias serias, oficiales, de la Iglesia o del Estado feudal. Ellas dominaban un aspecto del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían edificar, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo* y *una segunda vida* a los cuales todos los hombres de la Edad Media pertenecían, en un grado mayor o menor, y en los cuales *vivían* de acuerdo con fechas determinadas. Eso creaba una especie de *dualidad del mundo* y creemos firmemente que si no se lo toma en consideración, no se podrá comprender ni la conciencia cultural de la Edad Media, ni la civilización del Renacimiento. El desconocimiento o el menosprecio de la risa popular en la Edad Media desnaturaliza el propio cuadro de la evolución histórica y de la cultura europea de los siglos siguientes". (Bakhtine, *op. cit.,* pp. 13-14).

El término *carnavalizado* asume por consiguiente en Bakhtine una acepción muy extensa, ya que designa "no solamente las formas del carnaval, en el sentido restringido y preciso del término, sino también toda la vida rica y variada de la fiesta popular en el transcurso de los siglos durante el Renacimiento".

[64] Julia Kristeva: *Recherches pour une Sémanalyse,* Editions du Seuil, París, 1969, "Le texte Clos", pp. 113 a 142.

[65] En 1933, respondiendo a un cuestionario de la editorial Macauley de los Estados Unidos, Mário de Andrade declaraba que entre sus pocos autores de cabecera sólo tres podían ser incluidos resueltamente entre ellos: Molière, Cervantes y Dickens.

[66] Según Pickford (*op. cit.,* p. 271) fue la novela arturiana la que plasmó el ideal de comportamiento de Occidente: inicialmente al encarnarse en la "caballería fantasiosa e irreal" de los héroes de la Tabla Redonda; luego, dando origen al espíritu galante, al sentimiento de cortesía y a la conducta refinada del Buen Caballero Sin Miedo del Siglo XVI y a los Cabezas Redondas de la época de Cromwell; finalmente, evolucionando hacia el ideal del *honnête homme* e incluso hacia el *gentleman* de nuestros días.

[67] Georges Buraud: "La quête du Graal dans la littérature et l'art modernes", en *Lumière du Graal,* p. 290. Paul Zumthor: Histoire Littéraire de la *France Mediévale, op. cit.*

[68] P. Zumthor, *op. cit.,* pp. 250-251.

[69] Aunque engañado por el destino, Macunaíma, al cazar, traspasa de un flechazo a su propia madre, matándola.

[70] P. Zumthor: *Essai de Poétique Médievale,* Seuil, Paris, 1972, p. 354.

[71] Bakhtine, *op. cit.* pp. 169 y 170. Este proceso encuentra un equivalente en el espacio agregado de la pintura medieval. Ver al respecto los estudios de Pierre Francastel, sobre todo *Peinture et Societé,* Audin, Lyon, 1952.

[72] Según Zumthor *(Essai de Poétique Médievale),* el castillo es el lugar del poder, el pórtico del mundo encantado o el lugar de la prueba.

[73] En cuanto a la enumeración, se puede citar el artículo "Basófia e Humildade" —aún inédito en libro— (sección "Mundo Musical", *Folha da Manhã,* 27-1-44), donde Mário de Andrade analiza la "enumeración particularizada que tiene lugar en las celebraciones de despedida del juglar" como un proceso común del folklore. Entre otros ejemplos transcribe el siguiente: "Lovo (Louvo) *a casa de morada / Porta, batente e portal, / Copiar, tijolo, alpendre, / Terreiro, sala e quintal. / Camarinha, telha e ripa, / Cozinha, caibro e beiral".* Y luego recuerda que Gregorio de Matos (gran poeta satírico brasileño del siglo XVII) utilizaba a veces en sus poemas "esos procesos tradicionales de nuestra temática".

[74] En el mismo artículo citado en la nota anterior, Mário de Andrade comenta, luego de transcribir dos estrofas que considera "típicas" de una novela nordestina: "Como se ve, es alucinantemente surrealista".

[75] Recordemos a título de curiosidad que en muchas novelas del ciclo arturiano —como señala Zumthor— el personaje principal es llamado, apenas, *caballero;* sólo mucho más tarde recibirá nombre propio; lo mismo ocurre con Macunaíma, sistemáticamente designado como *el héroe.*

[76] Pickford, *op. cit.,* p. 218. Ver todo el capítulo II, "Le portrait du Chevalier Arthurien".

[77] Transcritas por Pickford, *op. cit.,* p. 257 (Ms. B. N. fr. 12597).

[78] P. Zumthor, sobre todo *Essai de Poétique Médievale,* pp. 469-473.

[79] En *Lumière du Graal,* pp. 90 a 100.

[80] Pickford, *op. cit.,* p. 251.

[81] *Idem,* p. 251.

[82] *Idem,* p. 252.

[83] *Idem,* pp. 253-254, citando el Ms. B. N. fr. 112, III, fo. 294 a.

[84] Podríamos tomar como modelo de conducta amorosa caballeresca —tanto masculina como femenina— la descripción que el Prólogo del *nuevo Tristán* de Jan Maugin (ed. de 1554) hace de Tristán e Isolda: "(...) sous le personnage de Tristán armé et chevalier errant, se pourront connaitre les actes d'un prince magnanime, hardy, vaillant, equitable, debonnaire, prudent et assuré; sous Iseulte le bonnes parties aussi d'une grande dame: savoir comme elle doit etre honneste, courtovse, modeste, affable, compagnable, civile, evidente de ce qui est requis d'honneur et honnêteté entre deux amours, pur l'entretien perpetuel de leur aymable et amuables affections" (Pickford, *op. cit.,* p. 267).

[85] Mário Chamie ("Mário de Andrade: fato aberto e discurso carnavalesco" en *O Estado de São Paulo,* 1-11-75) fue el primero en afirmar que "la característica de la menipea en la que se destacan los contrastes violentos encuentra en Macunaíma un amplio campo de actuación". Respaldándose en *La poétique de Dostoievski,* Chamie examina el proceso de "investidura y destitución" del protagonista: "Macunaíma es exactamente el entronizado, el Emperador que, en un primer movimiento, gana el Reino; en un segundo lo pierde; y en un tercero lo gana de nuevo para ser, en un cuarto y postrero, destituido por la leyenda del mal humano".

La aplicación de los criterios interpretativos de Bakthine a *Macunaíma* fue también efectuada por Susana Camargo, en *Macunaíma, ruptura y tradición,* Massao Ohno, São Paulo, 1977. En su excelente libro *Tres libros y cuatro verdades* (Duas Cidades, 1976), Vera M. Chalmers se vale, igualmente, de los conceptos de *dialoguismo,* y *carnavalización* para analizar a Oswald de Andrade.

[86] V. *Notas a Macunaíma,* 59.

[87] Es oportuno recordar que, en el transcurso del libro, el amuleto recibe varios nombres (talismán, Vellocino robado, etc.) en un intento evidente de establecer la analogía entre la rapsodia brasileña y los relatos brasileños que giran en torno a la búsqueda del objeto maravilloso.

[88] J. Vendryès, *op. cit.,* in *Lumière du Graal,* p. 72.

[89] René Nelli: "Le Graal dans l'ethnographie", en *Lumière du Graal,* p. 18.

[90] René Guénon: L'esotérisme du Graal" in *Lumière du Graal,* p. 45.

[91] M. Bakhtine desarrolla ampliamente en sus dos libros citados el concepto de lo *dialógico,* que representa juntamente con el de *carnavalización,* uno de los puntos básicos de su análisis de la narración. P. Zumthor: *Essai de poétique Mediévale,* sobre todo la parte titulada "Le modele romanesque", pp. 352 y sigs.

Julia Kristeva: *Recherches pour une Sémanalyse,* capítulo "Le texte clos", pp. 113 y sigs.

[92] V. *Notas* 288 y 289.

[93] V. *Nota* 296.

[94] V. en esta antología el artículo "De la hipocresía", cuya importancia para la comprensión de Mário de Andrade ya fue subrayada por Anatol Rosemfeld (*Texto/Contexto,* editora Perspectiva, São Paulo, 1969, p. 181).

[95] Las frases entre comillas pertenecen al artículo de Mário de Andrade "De la hipocresía".

MACUNAÍMA

MACUNAÍMA

A Paulo Prado

I

MACUNAÍMA

EN LAS PURAS HONDURAS de la Selva-Espesa nace Macunaíma, el héroe de los nuestros [1]. Es azul de tan negro e hijo del miedo de la noche. Hubo un momento en que el silencio era tan intenso escuchando el cuchicheo del río Uraricoera [2], que la india tapañumas [3] dio a luz a una criatura fea. Y ese crío fue lo que llamarían después Macunaíma [4].

Ya en la niñez hizo cosas que requeteasustaban. En primera se pasó seis años sin decir ni pío. Si lo sonsacaban a hablar, exclamaba:

—Ay! qué flojera!...

Y sanseacabó. Se la pasaba papando moscas en un rincón del arranchado de chozas [5], trepado en un tapanco [6] de palma de palapa, mirujeando el trabajo de los demás y sobre todo a los dos manos que tenía, Maanape ya viejito y Yigué en plenas fuerzas de hombre. La diversión suya era desceparle la cabeza a las hormigas tambochas [7]. Vivía echadote, pero si olía a dinero, Macunaíma andaba a tatas pa ganarse un mango [8]. Y también se avivaba cuando la familia iba a bañarse al río todos desnudos y juntos. Sus baños eran sólo zambullidas y las mujeres bullían con gritos cascabeleros por culpa de las jaibas dizque allegadas a las aguas dulces de por allá. En el mocambo si alguna cuñataí se le acercaba a hacerle fiestecitas, Macunaíma pasaba la mano por las gracias de ella y cuñataí se mandaba la parte. A los machos les esputaba la cara. Pero a los viejos les tenía respeto y frecuentaba con aplicación la muruá la poracé el toré el bacororó la ciucog [9], todas esas danzas religiosas de la tribu.

Cuando se trataba de dormir se trepaba en el chinchorro [10] pequeñito olvidándose siempre de orinar. Como la hamaca de la madre estaba abajo de la cuna, el héroe meaba caliente sobre la vieja, espantando rebién a los mosquitos. Entonces se adormecía soñando garabatos, inmoralidades estrambóticas, y daba de patadas al aire.

En pláticas de mujeres a pleno rayo del día, el bululú era siempre por las travesuras del héroe. Las mujeres reían muy halagadas, diciendo

que "espina que pincha de pequeña ya trae punta" y en una brujencia de payé Rey Nagó [11] hizo un discurso y avisó que el héroe era inteligente.

No bien tuvo seis años, le dieron agua en un cencerro [12] y Macunaíma principió hablando como todos. Y le pidió a su madre que largara de rallar la yuca sobre la cebadera y lo llevara a pasear remontándose por el monte. Su vieja no quiso porque no. No podía largar así la mandioca. Macunaíma jeremiquió el día entero. De noche continuó lloriqueando. Al otro día esperó con el ojo izquierdo durmiendo a que su madre empezara el trabajal. Entonces le pidió que dejara de trenzar el cestón de guarumá-blando y que lo llevara por los matorrales a pasear. La madre no quiso porque no. No podía largar así como así el balay, y le pidió a su nuera, la compañera de Yigué para que llevara al niño. La compañera de Yigué era retemoza y se llamaba Sofará [13]. Se fue acercando recelosa, pero esta vez Macunaíma se quedó quietecito y sin poner las manos en las gracias de nadie. La joven cargó al piá [14] a cuestas y se fue hasta el pie de las aningas de la orilla del río. El agua se había detenido para inventar un rasgueo de regocijo entre las palmas de yuraguano. Lo lejos estaba bonito con mucha biguá y cotúa-agujita revoloteando por el camino de los canales del oquedal.

La muchacha colocó a Macunaíma en la rambla pero él se puso a gimotear, porque había mucha hormiga!... y le pidió a Sofará que lo llevara hasta la escarpa del cerro allá en plena maleza, y la moza lo hizo. Pero luego que acostó al guacho-chico [15] en el sotobosque sobre cayumbos, malangas y andacaás, éste crió cuerpo en un tris y quedó hecho un príncipe lindo. Anduvieron mucho por allá.

Recién volvieron al cabañal, la joven parecía muy fatigada de tanto cargar al mocoso a cuestas. Pero era que el héroe había jugueteado mucho con ella. Mal había recostado a Macunaíma en la hamaca, cuando Yigué [16] llegó de atrapar pez con puzá [17] y la compañera no había trabajado nada. Yigué se sulfuró, y después de espulgarse las garrapatas le dio duro. Sofará soportó la soba sin chistar.

Yigué no desconfió de nada y se puso a trenzar cuerdas con fibra de caraguata. No ven que había encontrado rastro fresco de danta y quería agarrar al bicho en el armadijo. Macunaíma pidió un pedazo de esa huira al mano, pero Yigué le dijo que aquello no era juguete de niños. Macunaíma lloró a moco tendido otra vez y la noche fue difícil de tragar para todos.

Al otro día Yigué se levantó temprano para hacer la trampa y mirando al pibe tristón le dijo:

—Buenos días, corazoncito de los demás.

Pero Macunaíma rostritorcido cerró el pico.

—¿No quieres hablar conmigo, eh?

—Ando de malas.

—¿Cuál es el porqué?

Entonces Macunaíma pidió fibra de caraguata. Yigué miró hacia él con odio y mandó a la compañera a conseguir unas hilachas para el niño, y la moza chas-chás. Macunaíma agradeció y fue de correveidile con el yerbatero-payé [18] para que le retorciera una cuerda y soplara bien sobre ella humo de chimó.

Cuando todo estaba listo, Macunaíma le pidió a su madre que dejara a la chicha de cazabe fermentar a solas y lo remontara por el monte de paseo. La vieja no podía por culpa de tanto trabajo, pero la compañera de Yigué, la muy maromera, dijo a la suegra que "estaba a sus órdenes". Y se mandó al mato con el guricito a cuestas.

Recién lo colocó en la sotoselva sobre amarantas y palmas-del-viajero, el pequeño fue crece y crece y se convirtió en un príncipe lindo [19]. Pidió a Sofará que esperara un poquito, que luego volvía para que juguetearan, y se fue al abrevadero de la danta a armar un lazo. No bien volvieron de pasear, ya de tardecita, cuando Yigué llegó también de tender su armadijo cerca del rastro del tapir. La compañera no había trabajado nada. Yigué se puso pálido y antes de espulgarse las garrapatas le dio con ganas. Sofará se aguantó el aguacero con paciencia.

El rayar del otro día aún no acababa de encaramarse a los árboles, cuando Macunaíma despertó a todos dando horrendos berridos, para que fueran! que fueran al abrevadero a buscar el bicharraco que había cazado!. . . Pero nadie se la creyó y todos principiaron el trabajo del día.

Macunaíma quedó muy contrariado y le pidió a Sofará que se diera una llegadita al remanso, sólo para ver. La piba lo hizo y volvió comentando a todos que de hecho estaba en el lazo una danta muy grande ya muerta. Toda la tribu fue a buscar a la bicha, rumirrumiando con la inteligencia del guacho. Cuando Yigué llegó con la reata de caraguata sola, encontró a todos preparando la caza. Ayudó. Y durante la repartición, no le dio ni un trozo de carne a Macunaíma. Sólo tripas. El héroe juró venganza.

Al otro día le pidió a Sofará que lo llevara a pasear y se quedaron en las matas hasta la boca-de-la-noche. No bien había tocado la hojarasca el chamaco y ya estaba convertido en un príncipe fogoso. Juguetearon. Después de juguetear tres veces, corrieron matorrales fuera, haciéndose fiestas el uno al otro. Después de las fiestitas de codearse, hicieron las de las cosquillejas, luego se enterraron en la arena y hasta se quemaron en llamaradas de petate, eso fueron las muchas fiestas. Macunaíma agarró un tronco de copayero y se escondió detrás de una pirañera. Cuando Sofará vino corriendo, le dio con el palo en la cabeza suya. Le hizo una brecha tal que la patoja cayó retorciéndose de risa a los pies de él. Lo jaló de una pierna. Macunaíma gemía de gusto aferrándose al tronco gigante. Entonces la muchacha le tarascó el dedo gordo del pie suyo y se lo tragó. Macunaíma chillando de alegría tatuó el cuerpo de ella con la sangre del pie. Después estiró los músculos irguiéndose en un trapecio de bejuco y a base de saltos alcanzó en un tris la rama más

alta de la pirañera. Sofará trepaba atrás. El gajo finito se dobló oscilando con el peso del príncipe. Cuando la joven llegó también al tope juguetearon otra vez columpiándose en el cielo. Después de juguetear, Macunaíma quiso hacer una fiesta en Sofará. Empinó todo el cuerpo con la violencia de un empujón, pero ya no pudo seguir. La rama se tronchó y ambos se desprendieron dando trastumbos [20] hasta amasijarse en el suelo. Cuando el héroe dejó de ver estrellitas, buscó a la muchacha a su alrededor y ya no estaba. Iba enderezándose en su búsqueda, cuando de un gajo bajo, encima suyo, el temible bramido del puma perforó el silencio. El héroe se acurrucó de miedo y cerró los ojos para ser comido sin ver. Entonces se escuchó una risita y Macunaíma se llevó un escupitinajo en el pecho. Era la moza. Macunaíma empezó por tirar piedras en ella y, cuando la hería, Sofará gritaba de excitación tatuando el cuerpo de abajo con el chisgueteo de sangre. Al final, una piedra rajó la comisura de los labios de ella y le molió tres muelas. Ella saltó de la rama y guác! cayó sentada en la barriga del héroe que la envolvió con todo el cuerpo aullando de placer. Y juguetearon otra vez más.

Ya la estrella Papacenas brillaba en el cielo cuando la joven regresó pareciendo muy fatigada de tanto cargar al piá a cuestas. Pero Yigué, que desconfiando había seguido al par por las matas, presenció la transformación y el resto. Yigué era muy zonzo. Le dio mucha rabia. Se desciño un rabo-de-armadillo [21] y lo dejó ir con ganas en la cola del héroe. El berrinche fue tan grande que achicó el tamañazo de la noche y muchos pájaros cayeron de susto al suelo y se transformaron en piedra.

Cuando Yigué no pudo más con la zurra, Macunaíma corrió hasta la caapuera, masticó raíz de anacardo [22] y volvió sano y salvo. Yigué llevó a Sofará con el padre de ella y durmió hamaqueándose de lleno y a sus anchas.

II

MAYORCITO

Yigué era muy zonzo y al otro día apareció jalando de la mano a una cuñá. Era su nueva mi-tacuna-mí y llamábanla Iriquí [23]. Esta solía traer siempre un ratón vivito y coleando oculto en la maraña de su pelo y se endomingaba harto. Pintaba su cara con paraguatán y yagua y toditas las mañanas se untaba coquito de asaí en los bezos que quedaban todos amoratados. Después se restregaba limón de Cayena por encimita y los labios se ponían totalmente abrasilados. Entonces Iriquí se envolvía en un manto de algodón a rayas hechas con negro de palo de acarí y verde de tataíba y aromatizaba su cabellos con esencia de humirí. Era linda.

Pues bien, después de que todos se comieron el tapir de Macunaíma, el hambre [24] azotó al mocambo [25]. Caza, ni qué decir. Nadie atrapaba nada y ni por equivocación un cachicamo tatú-eté se hacía el aparecido! Y por culpa de Maanape que mató un jigüe-bufeo pa que comieran, el sapo-almaciguero llamado Maraguigana, padre del delfín, miró con bronca. Mandó la inundación y el maizal se pudrió. Comieron de todo. Hasta las tástaras duras se terminaron y la fogata, noche y día, ni nonadas encecinaba y sólo sirvió como remedio al friaje que cayó. No había modo de que uno asara en ella una yesca de charqui [26].

Entonces Macunaíma quiso divertirse un poco. Dijo a sus manos que aún había mucho mije, mucha guabina, mucho careperro y pez-banana, todos esos peces de río; que fueran a embarbascar [27] las aguas! y Maanape respondió:

—Ya no se encuentra más barbasco.

Macunaíma disimulando repiqueteó:

—Junto a aquella gruta donde hay guacas con dinero enterrado [28] divisé ayaré a montones.

—Entonces vente acá nomás y muéstranos dónde es.

Y fueron. La margen estaba tan traicionera que no se atinaba bien sobre lo que era tierra o lo que era río entre los copados apompos. Maanape y Yigué buscaban y volvían a buscar enlodados hasta los dientes, despatarrándose, guác! en los barreros tapados por la crecida. Saltaban librando trampales a grito tendido y con las manos atrás por culpa de los botarates candirús [29] a punto de metérseles. Macunaíma reía para sus adentros viendo las mamarrachadas de los manos campeando barbasco. Fingía buscar también pero no daba paso, bien sequecito en lo firme. Cuando los manos pasaban cerca de él, se agachaba y gemía de cansancio.

—No pujes tanto, guacho!

Entonces Macunaíma se sentó en una barranquilla del río y se puso a guachapear con los pies para espantar a los mosquitos. Y eran muchos moscos, jejenes comejenes muayes zuntecos zancudos tábanos barigüís hideputas queresas, todo ese mosquerío.

Cuando era de tardecita los manos vinieron furibundos a buscar a Macunaíma por no haber hallado ninguna matita de ayaré. Al héroe le dio mieditis y disimuló:

—¿Encontraron?

—Qué vamos a encontrar ni qué ojo de hacha!

—Pos fue aquí mero que divisé barbasco. El barbasco un día ya fue gente como nosotros... Presintió que lo andaban campeando, y ni su sombra! El barbasco un día ya fue gente como nosotros... [30]

Los manos se admiraron de lo lumbrera que era el chamaco y volvieron los tres hacia el cabañal.

Macunaíma andaba muy caldeado por culpa del hambre. Al otro día le comentó a su vieja:

—Madre, ¿quién es el que lleva nuestra casa pa la otra banda del río, allá en lo seco, quién la lleva, quién? Cierre los ojos un poquito vieja, y pregúntese así!

La vieja asintió. Macunaíma le pidió que se quedara más tiempo con los ojos cerrados y cargó con jacal palafitos flechas guacales morrales tinajas jabucos de junco hamacas [31]. Todo ese trajín para un abierto de las breñas, allá en el firme del otro lado del río. Cuando la vieja abrió los ojos todo andaba por allá y había caza, peces, platanares dando, había tentenpiés de sobra. Entonces se fue a cortar banana.

—Anque malhaga en preguntarle, madre, ¿por qué sumercé arranca así tanto plátano-macho?

—Pa llevar a tu mano Yigué con la linda Iriquí y a tu mano Maanape que andan pasando hambres.

Macunaíma quedó muy contrariado. Ideó, volvió a idear y le dijo a su vieja:

—Madre, ¿quién es el que lleva nuestra casa pa la otra banda del río, allá en el bañado, quién la lleva, quién? Pregúntate así!

La vieja lo hizo. Macunaíma le pidió que se quedara con los ojos cerrados y al tiro nomás llevó todos sus ajilimójilis y todo al lugar en que antes estaban, allá por aquel mundo inmundado. Cuando la vieja abrió los ojos, todo estaba en el lugar de endenantes, avecindado a los barracones de mano Maanape y de mano Yigué con la linda Iriquí. Y todos se quedaron rechinando las tripas otra vez.

Entonces malvada bronca que le dio a la vieja. Cargó al héroe en brazos y partió. Se enmató hasta rematar por el caapuerón llamado Donde el Diablo Perdió el Poncho. Anduvo legua y media en él y ya ni se veían los matorrales; era un cubierto llanero apenas movimentado con los saltitos de los cajuiles. Ni un arrendajo-de-rabadilla-encarnada animaba la soledad. La vieja colocó el guacho en el campo donde ya no pudiera crecer más [32] y le dijo:

—Ora sí que su madre se va. Te me quedas perdidote en la sabana y ya no me crezcas nadita más. Y desapareció. Macunaíma argüendeó por el páramo y sintió que iba a llorar. Pero como no había nadie por allá, no lloró. Se dio ánimo y puso pie en el camino, temblequeando con sus piernitas arqueadas. Vagamundeó a troche y moche una semana, hasta que se topó con El Currupira [33] parrillando carne en compañía de su perro Papamiel. El Currupira vive en el mero mero retoño de la palmera manaca y le pide tabaco a la gente. Macunaíma dijo:

—Tata, ¿no me da un poco de caza pa que coma?

—Sí —fue lo que Currupira contestó.

Cortó la barbacoa de su pierna, la medioasó, y la tendió hacia el muchacho preguntando:

—¿Y usté mi-chumí, pa dónde bueno camina en la caapuéra?

—Pa paseo.

—No me diga!

—Pos sí, nomás pa paseo...

Entonces le contó el castigo que su madre le puso por culpa de haber sido malevo con los manos. Y al contar lo del traslado de la casa de nuevo hacia la ciénaga donde no había caza, dio una carcajadota. El Currupira miró hacia él y rezongó:

—No, mi-chumí, usté ya no es ningún gurí, mi-chumí. No. No... Sólo gente grande hace eso...

Macunaíma agradeció y le pidió al Currupira que le enseñara el camino del mocambo de los Tapañumas. El Poira lo que estaba queriendo era comerse al héroe y le enseñó errado:

—Se va por aquí, muchachombre, va por ahí, pasa enfrente de aquel árbol, quiebra a mano izquierda, vira y vuelve por abajo de mis uaiari-quinizés [34].

Macunaíma fue a hacer la vuelta pero llegando frente al palo, se rascó la piernita y murmuró:

—Ay! qué flojera!...

Y patitas pa qué las quiero.

El Currupira esperó bastante pero el mi-chumí no llegaba... Entonces el monstruo se montó en el venado, que es el caballo suyo, hincó el pie de lleno en el ijar del raudo y veloz y por ahí se fue gritando:

—Carne de mi pierna! Carne de mi pierna!

Y allá de dentro de la barriga del héroe la carne respondió:

—¿Qué fue?

Macunaíma apretó el paso y se adentró corriendo por la caatinga, pero el Currupira corría más que él y en ésas el niño venía que venía acosado por el otro.

—Carne de mi pierna! Carne de mi pierna!

—¿Qué fue?

El piá estaba desesperado. Era un día de lluvia con sol casamiento de español [35], y la vieja Vei, la Sol [36], chisporroteaba en las gotitas de chipi-chipi, desgranando luz como si fuera maíz. Macunaíma llegó cerca de un charco, bebió agua de lama y vomitó la carne.

—Carne de mi pierna! Carne de mi pierna! —era lo que el Poira venía gritando.

—¿Qué fue? —secundó la carne ya en el aguazal.

Macunaíma alcanzó los bledos y escapó.

Legua y media adelante escuchó detrás de un hormiguero una voz cantando así:

"Agutí pitá cañén...", lentamente.

Fue allá y se topó con la jutía [37] cerniendo harina de mandioca en un tepití de ivamitara [38].

—Agüe, ¿no me da tapioca para que coma?

—Sí —dijo la tusa. Y le dio guacamole al niño, no sin antes preguntar:

—¿Que qué anda usté haciendo en la caatinga, mi-chumí?

—Paseando.

—Que qué!

—Pos paseando.

Le contó cómo había engatusado al Currupira y dio una carcajadota. La jutía miró hacia él y refunfuñó:

—Mi-chumí [39], no haga eso, mi nieto. Un guacho no hace eso. Ora sí que voy a emparejarle el cuerpo y la sesera.

Entonces tomó la batea repleta de caldo envenenado de guacamole y arrojó el brebaje sobre el chavalo. Macunaíma reculó requeteasustado pero sólo consiguió librar la cabeza. Todo el resto del cuerpo se empapó. El héroe dio un estornudo y se arrechó. Se fue enderezando, creciendo, fortificando y se puso del tamaño de un hombre tronchudo. Pero la cabeza sin mojar quedó para siempre ñata y con la carita singraciada de guacho-chico.

Macunaíma agradeció lo hecho y salió como flecha cantando hacia el mocambo nativo. La noche caía abejorrada, ensartando hilos de hormigas en la tierra y quitando a los mosquitos del agua. Pululaba un calor de nido en todo el aire. La vieja tapañumas escuchó la voz de su hijo en lo cenizo lejano y se espantó. Macunaíma apareció carantamaula y dijo hacia ella:

—Madre, soñé que se me caía un diente.

—Eso es muerte de pariente —comentó la vieja.

—Ya lo sabía. Su-mercé va a vivir sólo una Sol. Y así mero porque me parió.

Al otro día los manos fueron a cazar y a pescar, la vieja se fue a la roza-tumba y quema, y Macunaíma se quedó solo con la compañera de Yigué. Entonces éste se convirtió en la hormiga quenquén [40] y mordió a Iriquí por el amor de hacerle fiestecitas. Pero la patoja tiró a la quenquén lejos. Entonces Macunaíma se convirtió en una matita de achiote. La linda Iriquí sonrió, cogió las semillas y se embijó todita pintándose la cara y los distintivos. Quedó chulísima. Entonces Macunaíma, de puro contento, se volvió gente otra vez y vivió con la compañera de Yigué.

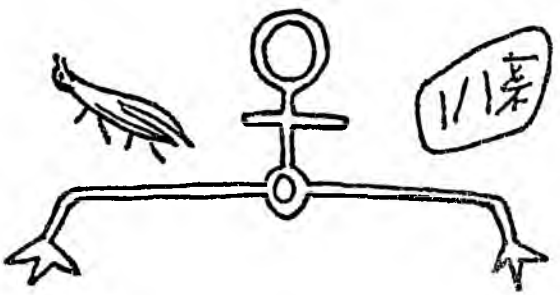
Cuando los manos regresaron de la caza, Yigué percibió luego luego el cambalache. Pero Maanape le explicó que Macunaíma estaba hecho todo un hombre y tronchudo. Maanape era hechicero. Yigué vio que el barracón estaba repleto de alimentos, pues había plátano-macho había maíz había yuca-amarga, había horchata y chicha de cachirí, había robalo prieto y mapará recién pescados, granadillas-cocorillas chirimoya lúcuma zapote chico-zapote, había machaca de venado y carne fresca de culebrón, todos esos morfes y chupis regios... Yigué cotejó que no valía la pena pelear con el mano y le dejó a la linda Iriquí. Dio un suspiro, se espulgó las garrapatas y durmió largo y tendido en la hamaca.

Al otro día, Macunaíma, después de juguetear con la linda Iriquí tempranito, salió para darse una vueltecita. Atravesó el reino encantado de

la Piedra Bonita en Pernambuco y cuando estaba por llegar a la ciudad de Santarém se topó con una venada parida.

—A ésta la cazo yo! —se dijo. Y persiguió a la venada. Esta se escabulló fácilmente pero el héroe pudo atrapar a la cría que apenas andaba, se escondió atrás de un árbol-picatón del mosquito carapaná [41] y dedeando al venadito lo hizo berrear. La venada se puso como loca, puso ojos de mediomorir, se detuvo, tutubió y se fue viniendo se fue viniendo hasta parársele mero enfrente llorando de amor. Entonces el héroe flechó a la venada parida. Esta cayó, pataleó un montón y se quedó tiesa y tiradota en el suelo. El héroe cantó victoria. Se acercó a la venada, se puso mire y mire hasta dar un grito desmayado. Había sido una diablura del Añanga... [42] No, no era venada. Era su propia madre Tapañumas lo que Macunaíma había venadeado y estaba allacito muerta [43], toda arañada por las púas de los cactos-cirios y de los organillos de yacamarú del mato.

Cuando el héroe volvió del patatús fue a llamar a los manos y los tres llorando mucho se pasaron la noche en blanco bebiendo chicha de yatay [44] y comiendo cazabe con pescado. De madrugada reposaron el cuerpo de la vieja en un tapesco y fueron a enterrarla debajo de una piedra en el lugar llamado Padre de la Tocandeira; Maanape, que era un curanderajo de marca mayor, fue quien grabó el epitafio. Y así era:



Ayunaron el tiempo que el precepto mandaba y Macunaíma se pasó el ayuno lamentándose heroicamente. La barriga de la muerta se fue hinche e hinche y terminadas las lluvias estaba convertida en un terso cerro. Entonces Macunaíma le dio la mano a Iriquí, Iriquí le dio la mano a Maanape, Maanape le dio la mano a Yigué y los cuatro partieron por este mundo.

III

CI, MADRE DE LAS MATAS [45]

En cierta ocasión los cuatro iban siguiendo un camino entre las matas y ya penaban de tanta sed lejos de los esteros y de las lagunas. No había ni siquiera ombú [46] por el barrio y Vei, la Sol, deshilachándose entre el follaje guasqueaba sin parada el lomo de los andariegos. Sudaban como en una brujería de payés en la que todos se hubieran embadurnado el cuerpo con aceite de piquiá. Marchaban. De repente, Macunaíma se paró rasgando el silencio de la noche con un gesto enorme de alerta. Los otros se quedaron engarrotados. No se escuchaba nada, pero Macunaíma bisbiseó:

—Hay algo.

Dejaron a la linda Iriquí emperifollándose sentada en las raíces de una ceiba y avanzaron cuatelosos. Vei ya estaba harta de tanto chicotear el lomo de los tres manos, cuando legua y media adelante Macunaíma íngrimo se topó con una cuñataí durmiendo. Era Ci, la Madre de las Matas [47]. Lueguito supo por el pecho diestro chato y seco suyo, que la moza hacía parte de esa tribu de mujeres solitarias [48] que andan allá por las playas de la laguna Espejo de la Luna, entreverada por el Ñamundá. La cuñá era linda con el cuerpo chupado por los vicios y coloreado de ñandipa.

El héroe se le echó encima suyo para juguetear. Ci no quería. Se hizo de una lanza tridente [49] con flechas mientras Macunaíma jalaba su cachicuerna [50] de Pajeú. Fue un zipizape tremendo, y debajo del copado retumbaban los berridos de los camorreros disminuyendo de miedo los cuerpos de los pajaritos. Al héroe le estaban dando. Ya había recibido una trompada de las que hacen sangre en la nariz y un trinchazo hondo con la txara en el rabo. La icamiaba [51] no tenía ni una arañadita y cada gesto que hacía era más sangre en el cuerpo del héroe, que ya daba berridos horrísonos que disminuían de miedo los cuerpos de los pajaritos. Al final, viéndoselas color de hormiga porque de veras no podía con la amazona, el héroe largó a huir llamando a los manos:

—Socórranme que si no mato! Socórranme que si no mato!

Los manos acudieron y agarraron a Ci. Maanape trenzó los brazos de ella por detrás mientras Yigué con la murucú [52] le daba un macanazo en el coco. Y la icamiaba cayó sin auxilio sobre los helechos de la sotoselva. Cuando quedó bien inmóvil, Macunaíma se acercó y jugueteó con la Madre de las Matas. Vinieron entonces muchos carapaicos mucho guacamayo-rojo tuíes guaros pericos, mucho papayago a saludar a Macunaíma, el nuevo Emperador de la Selva-Espesa.

Y los tres manos siguieron con la compañera nueva. Atravesaron la ciudad de las Flores, evitaron el río de las Amarguras pasando por debajo del salto de la Felicidad, tomaron el camino de los Placeres y llegaron

al manchón de Mi Bien, que queda en los montes de Venezuela. Fue de allá desde donde Macunaíma imperó sobre los matorrales misteriosos, mientras Ci comandaba en los asaltos a las mujeres que empuñan txaras de tres puntas.

El héroe vivía con sosiego. Los días pasaban chévere[53] en la hamaca, matando hormigas tayocas, chupeteando traguitos tronados de chicha de yuca y cuando se agarraba cantando acompañado por los sonidos goteantes del requinto-cocho [54], los matorrales se estremecían con dulzura adormeciendo a las culebras garrapatas mosquitos hormigas y a los dioses del mal.

De noche Ci llegaba oliendo a resina de palo, sangrada de las peleas y se trepaba en la hamaca que ella misma había tejido con hilos de cabello [55]. Los dos jugueteaban y luego se quedaban riendo el uno con el otro [56].

Se quedaban riendo largo tiempo, bien juntitos. Ci aromaba tanto que a Macunaíma le daban atarantos de sentirse lacio lacio.

—Coño, qué bien huele, guapa!

Era lo que jacarandosamente le murmullaba. Y abombaba más y más las aletas de la nariz. Se venía pues un ataranto de dejarlo tan tarumba, que el sueño principiaba a chispear de los párpados suyos. Pero la Madre de las Matas no estaba aún satisfecha. No. No. Y con una mañita de hamaca que enlazaba a los dos, convidaba al compañero para más juguete. Muerto de sueño, jeringado, Macunaíma jugueteaba sólo para no desmentir la fama, pero cuando Ci quería reír con él de satisfacción:

—Ay! qué flojera!...

Suspiraba el héroe enfadado. Y dándole la espalda se adormecía rebién. Pero Ci quería más juguete aún... Y lo invitaba y lo invitaba... Y el héroe aferrado al sueño. Entonces la Madre de las Matas cogía el tridente y piqueteaba al compañero. Macunaíma despertaba dando unas carcajadotas, desternillándose por las cosquillas.

—No hagas eso, rogona!

—Hago sí!

—Deja que uno se duerma, cosita güena...

—Vamos a juguetear.

—Ay! qué flojera!

Y jugueteaban otra vez más.

Pero en los días de haber bebido mucha chica, Ci encontraba al Emperador de la Selva-Espesa tiradote por ahí con una tranca soberana. Iban a juguetear y el héroe se olvidaba a medio camino.

—Y ora, hérue!

—Ora qué!

—¿Qué, no va a continuar?

—Continuar con qué!

—Pos con mis pecados. Uno está jugueteando y zás! a usté se le ocurre pararse a medias!

—Ay! qué flojera!...

Macunaíma malbalbucía de tan plomeado. Y buscando un mullidito en los cabellos de la compañera adormecía feliz.

Entonces para animarlo, Ci empleaba la estratagema sublime. Buscaba en las breñas el follaje de fuego de la ortiga y sazonaba con él una comecomezón en el chuí [57] del héroe y en la nalachitchi [58] suya. Con eso Macunaíma quedaba que quedaba un lión queriendo. Ci también. Y los dos jugueteaban y volvían a juguetear en un derroche de ardor prodigioso.

Pero era en las noches de insomnio en las que el gozo se tramaba más. Cuando todas las estrellas incendiadas derramaban sobre la Tierra un óleo vivo que nadie soportaba de tan caliente y corría por el mato una presencia de incendio. Ni la pajarracada se aguantaba en el nido. Movía inquieta el pescuezo, volaba de rama en rama y en el milagro más enorme de este mundo inventaba de sopetón una alborada prieta trinatrinando que no había fin. La bulla era tremenda, el olor poderoso y el calor más aún.

Macunaíma daba un empellón en la hamaca tirando a Ci lejos. Ella se despertaba hecha una furia y se le arrojaba encima. Así jugueteaban. Y entonces, enteramente despiertos por el gozo, tramaban artes nuevas de juguetear [59].

No bien pasaron seis meses y la Madre de las Matas había parido un hijo encarnadino. Para eso, se vinieron famosas mulatas de Bahía, de Recife, del Río Grande del Norte, de Paraíba y le dieron a la Madre de las Matas un cintajo rubio color del mal, porque desde ahora sería maestra del cordón encarnado en todos los Retablos de Navidad [60]. Después se retiraron con placer y alegría [61], bailando y volviendo a bailar, seguidas de futboleadores truchas queridos enamorados payadores, toda esa muchachada doré. Macunaíma quedó en reposo el mes del precepto [62] pero se rehusó a ayunar. El pequeñajo tenía la cabeza ñata y Macunaíma se la achataba aún más golpeándola todos los días para decirle al guricito:

—Apúrese a crecer mijo, pa que se vaya a São Paulo a ganar mucho dinero [63].

Todas las icamiabas querían bien al niño encarnadino y en el primer baño suyo pusieron todas las joyas de la tribu para que el pequeño fuera rico siempre [64]. Mandaron a buscar en Bolivia una tijera y la ensartaron abierta debajo de la cabecera porque si no el coco Tutú Marambá venía, chupaba el ombliguito del piá y el dedo gordo del pie de Ci. La marimanta Tutú Marambá vino, se topó con la tijera y se equivocó: chupó el ojo de ésta y se fue muy oronda. Todo el mundo entonces sólo pensaba en el pequeñajo. Mandaron a buscarle en São Paulo los famosos zapatitos de lana tejidos por doña Ana Francisca Leite Morais y en Pernambuco los encajes "Rosa de los Alpes", "Flor de Guabiyú" y "Por-ti-padezco" enganchados por las manos de doña Joaquina Lechón mejor conocida

como Quincha La Joroba. Filtraban el mejor tamarindo de las hermanas Louro Vieira de Óbidos para que el niño se tragara en el refresco remedio para las lombrices [65]. Vida feliz, qué bueno era!... Pero una vez ñacurutú [66] se posó en el zaquizamí del Emperador y soltó un reguero de mal-agüero. Macunaíma tembló asustado, espantó a los mosquitos y se dejó caer en la chicha de payuarí por demás, para ver si espantaba al miedo también. Bebió y durmió la noche entera. Entonces llegó la Boa-Prieta [67] y tanto chupó el único pecho vivo de Ci que no dejó ni rastro del calostro. Y como Yigué no las pudo para desvirgar a ninguna de la icamiabas, el guacho sin ama chupó el pecho de su madre al otro día, volvió a chupar, dio un suspiro envenenado y murió.

Pusieron al angelito en una múcura esculpida en forma de galápago y pa que el fuego-fatuo no se comiera los ojos del difunto lo enterraron en el mero centro del mocambo con mucho canto yaraví, mucha danza poracé y mucho trago de payuarí.

Terminada la función, la compañera de Macunaíma, toda adornada aún, sacó del collar una muiraquitán [68] famosa, se la dio a su compañero y subió pal cielo por un bejuco-isipó [69]. Es allacito donde Ci vive ahora paseándose la muy catrina, librada ya de las hormigas, toda empilchada aún, toda adornada de luz, convertida en estrella [70]. Es Agena de Centauro.

Al otro día cuando Macunaíma fue a visitar el túmulo del hijo vio que había nacido del cuerpo una plantita. Trataron de ella con mucho cuidado y se dio el guaraná [71]. Con las frutitas amasadas de esa planta, la gente se cura de mucha enfermedad y se refresca durante los calurones de Vei, la Sol.

IV

BOIÚNA - LUNA

Al otro día bien temprano, el héroe, padeciendo morriña de Ci, la compañera por siempre inolvidable, se agujeró la bemba inferior e hizo de la muiraquitán un tembetá [72]. Sintió que iba a llorar, llamó de prisa a los manos, se despidió de las icamiabas y partió.

Gandulearon gandulearon como perro sin macate por todos aquellos matos sobre los cuales Macunaíma imperaba ahora. Por todas partes recibía homenajes y era siempre acompañado por su séquito de guacamayos-rojos y carapaicos [73]. En las noches de amargura se encaramaba en una palmera de asaí de frutas amoratadas como el alma suya y se ensimismaba en el cielo con la figuración acicalada de Ci, "Marvada!", así gemiqueaba... Entonces se quedaba muy afligido, harto!, e invocaba a los dioses buenos al cantar cantares de larga duración...

Rudá, Rudá!...[74]
tú que secas las lluvias
haz que los vientos del océano
embistan por esta tierra
pa que las nubes se retiren
y mi marvada brille
limpiecita y firme en el cielo!...
Haz que se amansen
todas las aguas de los ríos
pa que al bañarme en ellos
pueda juguetear con la marvada
reflejada en el espejo de las aguas!...

Era así. Entonces se bajaba y lloraba recargado en el hombro de Maanape. Yigué sollozando de pena animaba el fuego del anafre para que el héroe no sintiera frío. Maanape se tragaba los lagrimones invocando al Acutipurú, al Murucututú, al Ducucú [75], baah! a todos esos dueños del sueño, en arrullos así:

Acutipurú,
preste su sueño
pa Macunaíma
que es muy mañoso!...

Espulgaba las garrapatas del héroe y lo asosegaba meciendo el cuerpo. El héroe se acalmaba se acalmaba y adormecía rebién.

Al otro día, los tres baquianos recomenzaban la caminata a través de los matos misteriosos. Y Macunaíma era seguido siempre por su séquito de guacamayos-rojos y carapaicos.

Andele y ándele, una vuelta en la que la alborada principiaba a dar el zape! a la prietura de la noche, escucharon de lejos un lamento de moza. Fueron a ver. Anduvieron legua y media y se encontraron a una cascada llorando sin parada. Macunaíma le preguntó a la catarata-ytororó:

—¿Qué te pasa, calabaza?

—Nada nada, limonada!

—Algo de algo debe ser.

Y la caída con palabras de agua contó lo que sucedió [76].

—No ve que me llamo Naipí y soy hija del curaca [77] Mechó-Mechoitiquí, nombre que en mi habla quiere decir Gatea-que-Gatea. Yo era una bonitura de cuñataí y todos los caciques vecinos deseaban dormir en mi hamaca y probar mi cuerpo más blanducho que palo-borracho. Pero cuando alguno venía le daba de mordiscos y puntapiés por el amor de poner a prueba la fuerza suya. Y como ninguno aguantaba partían compungidos.

"Mi tribu era esclava de la Boiúna Capei [78] que habitaba una covacha en compañía de las tambochas. Siempre de los siempres, por el tiempo en que los lapachos de la orilla del río se amarillaban de flores, la Boiúna

venía al chocerío a escoger a la mi-tacuna-mí virgen que se iría a dormir con ella en el socavón lleno de esqueletos.

"Cuando mi cuerpo lloró sangre pidiendo fuerza de hombre para servir, la titirijí cantó de mañanita sobre los marfiles-vegetales de mi choza y vino Capei y me escogió. Los lapachos de la orilla del río llameaban de amarillo y todas las flores cayeron en los hombros sollozantes del joven Titzaté, guerrero de mi padre. La tristumbre, ora sí que como una marabunta de hormigas-cabezonas, vino al mocambo y devoró hasta el silencio.

"Cuando el viejo-mandinguero [79] sacó a la noche del agujero [80] otra vez, Titzaté arrejuntó las florecitas de cerca suyo y vino con ellas a la hamaca de mi última noche libre. Entonces mordí a Titzaté.

"La sangre borbotó de la muñeca mordida pero el guacho no hizo caso. No, no. Gimió de rabia amando. Me atiborró la boca de flores tanto que ya no pude morder más. Titzaté saltó en la hamaca y Naipí sirvió a Titzaté.

"Recién que jugueteamos hechos unos locos entre sangre chorreada y florecitas de lapacho, mi vencedor me cargó al hombro y me arrojó en la canoa de tronco de araguaney varada en un escondrijo de castañetas y salió como flecha para el ancho río Enojado [81], huyendo de la Boiúna.

"Al otro día cuando el viejo-mandinguero guardó a la noche en el agujero otra vez, Capei me fue a buscar y encontró la hamaca tinta en sangre y vacía. Dio un bramido y se echó a correr en busca nuestra. Se iba viniendo se iba viniendo y uno escuchaba su bramar de cerca, más cerca, cerquita y al final las aguas celestes del río Enojado empinaron el cuerpo de la Boa-Prieta por ahí.

"Titzaté, desfallecido, no podía remar más, ya que no dejaba de sangrar la mordida en la muñeca. Fue por eso que no pudimos huir. Capei me apañó y me puso de cabeza. Hizo la suerte del huevo [82] en mí, que salió como se esperaba, y la Boiúna supo que yo ya había servido a Titzaté.

"Quiso acabar con el mundo de tamaña rabia, vaya usté a saber... Me convirtió en esta piedra y tiró a Titzaté, ya transformado en planta, sobre el desplayado del río. Es aquella que está allacito nomás, allá abajo! Es aquel aguapé tan lindo que se divisa, braceando en el agua hacia mí. Las flores moradas suyas son las gotas de sangre del mordisco, que mi frío de ytororó congeló.

"Capei habita abajo de mí, examinando siempre si de veras fui jugueteada por el joven. Y claro que lo fui y me pasaré llorando en esta piedra hasta el fin del cuento de nunca acabar, las maguas de no servir más a mi guerrero T'zaté..."

Paró. El llanto salpicaba en las rodillas de Macunaíma, quien lanzó un sollozo temblado.

—Si... si... si la Boiúna se apareciera, yo... yo la mataba!

Entonces se escuchó un bramor yguazú y Capei fue saliendo del agua. Y Capei era la Boiúna [83]. Macunaíma irguió el busto relumbrando de he-

roísmo y avanzó hacia el monstruo. Capei se infló el gañote y soltó una nube de apiacás. Macunaíma manoteó y manoteó hasta vencer a los avispones. El monstruo lanzó una guasqueada retintinando con los cascabeles del rabo, pero en ese momento una hormiga tracuán mordió el talón del héroe. Este se agachó distraído con el dolor y el rabo pasó encima suyo yendo a golpear la cara de Capei. Ella entonces bramó más y dio un rebote en el muslo de Macunaíma. Este sólo hizo a un ladito el cuerpo, agarró un pedrejón y guác! descepó la cabeza de la alimaña.

El cuerpo de ella se retorció en la corriente mientras la cabeza con aquellos ojazos dulcecillos venía a besar vencida los pies del vengador. El héroe tuvo miedo y rajó como venado[84] mato adentro acompañado por los manos.

—Un tereré de tenmeacá, siríri de tenmeacá! —la cabeza gritaba.

Estos se chispaban más y más. Corrieron legua y media y miraron hacia atrás. La cabeza de Capei venía rodando siempre en busca de ellos. Corrieron más, y cuando no podían de fatiga se treparon a un naranjillo ribereño a ver si la cabeza se seguía de frente. Pero la cabeza se paró abajo del palo y pidió naranjillas silvestres. Macunaíma sacudió el árbol. La cabeza pepenó las frutas del suelo, se las comió y pidió más. Yigué sacudió naranjillas dentro del agua pero la cabeza le dijo que naranjas!, que allá no iba. No. Entonces Maanape arrojó con toda fuerza una fruta y mientras la cabeza iba a buscarla lejos, los manos bajaron del tronco y rajaron. Corre y corre, legua y media adelante dieron con la casa donde vivía el bachiller de Cananéia[85]. El vetarro estaba en la puerta sentado y leía manuscritos profundos. Macunaíma dijo hacia él:

—¿Cómo le va, bachiller?

—Má o meno, ignoto afuerino.

—¿Tomando el fresco, no?

—C'est vrai, como dicen los franceses.

—Bueno, ta-luego bachiller, ando medio apurado...

Y salieron como chispa otra vez. Atravesaron los concheros-numulitas del Caputera de Siboney y del Morrete en un respiro. Luego adelante había un rancho dialtiro abandonado. Entraron y cerraron bien la puerta. Ahí Macunaíma se dio perfecta cuenta que había perdido el bezote-tembetá. Se puso desesperado porque era el único recuerdo que guardaba de Ci. Iba a salir a campear la piedra pero los manos no lo dejaron. Al poco rato la cabeza llegó. Y guác! azotó.

—¿Qué fue?

—Abran la puerta pa que me adentre!

Y qué, ¿ustedes creen que abrieron? lagarto! La cabeza no pudo entrar. Macunaíma no sabía que la cabeza se había convertido en esclava suya y no venía a hacerle daño ninguno. La cabeza esperó mucho, pero viendo que de veras no abrían, caviló sobre lo que quería ser. Si fuera agua los demás se la tomaban, si fuese mosquito lo enflitarían, si fuera ferrocarril

se descarrilaba, si fuese río lo ponían en el mapa... Entonces resolvió: "Voy a ser luna" [86]. Y gritó:

—Abran la puerta, ustedes, que quiero un cosito!

Macunaíma espió por la rendija y le avisó a Yigué, quien abría:

—Anda-vete!

Yigué ante el jigüe volvió a cerrar la puerta. Por eso existe el dicho "anda-vete" indicando que uno nunca hace lo que nos piden.

Cuando Capei vio que no abrían la puerta, principió por lamentarse mucho y le preguntó a la ñandú-tarántula [87] que si la ayudaba en su subida pal cielo.

—A mis hilos la Sol los derrite —secundó tatamaña araña.

Entonces la cabeza le pidió a los tordos-de-cobijas-canela que se arrejuntaran y quedó noche oscura.

—A mis hilos nadie los divisa de noche —dijo tatamaña araña [88].

La cabeza fue a buscar una jícara con friaje de los Andes y entonces le pidió:

—Despide una gota cada legua y media, que el hilo se blanquea con la helada. Podemos ir.

—Pos entonces vamos.

La ñandú principió haciendo hilo en el suelo. Con el primer vientecito que hizo brisa por ahí el liviano hilo se enderezó hacia el cielo. Entonces la araña tatamaña subió por él y de la punta de allá arriba derramó un chorro de helada. Y de ahí pal real, mientras la ñandú-migala hacía más hilo, el de abajo se blanqueaba todo. La cabeza gritó:

—Ahí nos vemos, pueblo, que me voy pal cielo!

Y por ahí se fue comiendo hilo subesubiendo pal vasto campal de los cielos. Los manos abrieron la puerta y espiaron. Capei siempre subiendo.

—¿Y usté se va de veras pal cielo, cabeza?

—Uummm —pujó sin poder abrir más la boca.

Cuando fue allá por la hora antes de la madrugada, la Boiúna Capei llegó al cielo. Estaba gordinflona de tanto comer hilo y pálida del esfuerzo. Todo el sudor de ella caía sobre la tierra en gotitas de rocío nuevo. Por culpa del hilo helado Capei es tan fría. Endenantes Capei fue la Boa-Prieta y ahora es la cabeza de la Luna allá en el vasto campal de los cielos. Desde esa vuelta, las migalas prefieren hacer hilos de noche.

Al otro día los manos dieron una buena buscada hasta la orilla del río, pero campearon y campearon en vano. Y nada de la muiraquitán. Preguntaron para todo cuanto es ser, aperemas titís tatús-mulita iguanas ranas tortugas-escorpión de la tierra y de los árboles, avispones golondrinas de río crespines pájaros-carpinteros y chachalacas del aire, pal ave boyero y su compadre abejón, pa la cucarachita-viudita, pal pájaro-güirapong que grita "Taan!" y su compañera que responde "Tain!" [89], pa la lagartija que anda picas con el ratón, pa los pacús pavones paiches sabaleros del río, las picaparras flamencos y patos-marrecos de la playa, todos esos entes

vivos, pero nadie había visto nada. Y los manos pusieron pie en el camino otra vez, trillando los dominios imperiales. El silencio estaba, eso sí, muy feo y la desesperación también. De vez en cuando, Macunaíma paraba pensando en la marvada... Qué ganas lo sacudían! Paraba a ratos. Lloraba otros tantos. [Las lágrimas que escurrían por la faz infantil del héroe le iban a bautizar el pelo en pecho. Entonces suspiraba sacudiendo la cabecita:]

—Ni modo, manos! Pal amor primero no hay compañero! ¿No?...

Prosiguió caminando y por todas partes recibía homenajes y era siempre seguido por el séquito pintarrajeado de carapaicos y guacamayos-rojos.

Una vuelta en la que se había tirado a una sombra mientras esperaba que los manos pescaran, el Negrito-de-las-Escondidillas [90], a quien Macunaíma le rezaba diariamente, se apiadó del piá y resolvió que otro gallo le cantara. Mandó al pajarito-yaacabó. A la hora de la hora el héroe escuchó un castañueleo inquieto y el pajarito güirapurú se posó en la rodilla suya. Macunaíma hizo un gesto de bronca y largó al pajarito-yaacabó. No bien había pasado un minuto, oyó de nuevo el jolgorio y el pajarito se posó en la barriga suya. Macunaíma ya no se dio más por enterado. El pajarito-güirapurú se agarró cantando con dulzura y el héroe entonces sí que entendió todo el güiri-güiri que le trinaba. Y era que Macunaíma era desinfeliz porque había perdido la muiraquitán en la playa del río cuando se subía al naranjillo silvestre. Pero ahora, según cantaba el lamento del yaacabó, a Macunaíma ya nunca más le iría tan piola. No. Porque una jicotea se tragó la muiraquitán [91], y el mariscador que apañó a la tortuga había vendido la piedra verde a un regatón perulero llamado Venceslao Pietro Pietra. El dueño del talismán había enriquecido y andaba de hacendado adinerado allá en São Paulo, la morrocotuda ciudad bañada por el igarapé Tieté.

Dicho esto, el pajarito-yaacabó trazó una letra en el aire [92] y desapareció. Cuando los manos llegaron de la pesca, Macunaíma se puso plática y plática:

—Iba por un camino haciendo repelar a un venado guazubirá, y zas! presencié un escalofrío en el costado. Puse la mano y salió un manso ciempiés que me dijo toda la verdá [93].

Entonces Macunaíma les contó el paradero de la muiraquitán y dijo a los manos que estaba dispuesto a irse a São Paulo a buscar a ese tal de Venceslao Pietro Pietra y recuperar el fetiche robado.

—Y que la lengua se me haga chicharrón, si no me topo con la muiraquitán! Ahora que si ustedes se vienen conmigo más que bien, que si no, hombre, mejor solo que mal acompañado! Soy terco como una mula y cuando le encasqueto una cosa a alguien, me atengo a las aveniencias. He de ir, sólo pa que caiga en la mentira el pajarito güirapurú, digo!, el ciempiés.

Después del dínguilin-dínguilin, el chamullero de Macunaíma se echó una carcajadota imaginando el cuento que le enjaretaba al pajarito. Maa-

nape y Yigué resolvieron ir con él, y sólo porque el héroe menestaba de protección.

V

PIAÍMA

Al otro día Macunaíma saltó temprano en el cayuco de palo-de-ubá y se dio una llegada hasta la desembocadura del río Negro para dejar su conciencia en la isla de Marapatá [94]. La dejó en la mera punta de un organillo-yacamarú de diez metros, para que no fuera comida por las tambochas. Volvió al lugar en que los manos lo esperaban y en el pináculo del día los tres singlaron hacia la margen izquierda de la Sol.

Muchos casos sucedieron en ese viaje por caatingas ríos revueltos chorrerones campos-generales arroyaderos aluviones pampas-vírgenes y milagros del interior. Macunaíma venía con los dos manos para São Paulo. Y fue el Araguaya lo que les facilitó el viaje. Por tantas conquistas y tantos hechos pasados el héroe no había ahorrado un solo tostón, pero los tesoros heredados de la icamiaba-estrella estaban escondidos allá en las grutas del Roroima. De esas guacas Macunaíma apartó para el viaje nada menos que cuarenta veces cuarenta millones de granos de cacao, la moneda tradicional. Calculó con ellos un diluvio de embarcaciones. Y se veía linda trepando por el Araguaya aquella retahíla de chalanas, de una en una doscientas en fila india, como flecha sobre la piel del río. Tal cual. Al frente, Macunaíma venía en pie, jetón como mascarón de proa, procurando en la lejanía la ciudad. Cabizbajaba y meditabundaba royéndose los dedos ahora cubiertos de verrugas [95] de tanto señalar a Ci-estrella. Los manos remaban espantando a los mosquitos y cada impulso de los remos que repercutía en las doscientas igaras ligadas, arrojaba una cubetada de granos sobre la piel del río, dejando un petate de chocolate donde los curitos pámpanos de barriga roja, doradas-saltadoras bocones uarús-uarás y armados-hociones se regocijaban.

Una vuelta, la Sol había cubierto a los manos con una escamita de sudor y Macunaíma se acordó de tomar baño. Pero el río estaba imposible por culpa de pirañas tan voraces que de cuando en cuando en la lucha por ganarse un trozo de hermana despedazada saltaban en racimos fuera del agua un metro y pico. Entonces Macunaíma divisó en un peñasco bien enmedio de un río una cueva llena de agua. Y el jagüey era como la marca de un pie gigante. Tal cual. Metieron las narices, y el héroe después de muchos gritos por culpa de lo frío del agua entró en la cueva y se lavó enterito. Pero el agua estaba encantada porque aquel hoyo en el peñasco era la marca del piesote de Zomé [96], de los tiempos en que andaba pregonando el evangelio de Jesús pa la indiada brasileña. Cuando el héroe salió del baño estaba blanco, rubio y con ojos zarquitos; el agua

había lavado la prietura suya. Y nadie podría ser capaz de señalarlo como hijo de la tribu retinta de los Tapañumas.

Yigué no bien presenció el milagro, se abalanzó sobre la marca del piesote de Zomé. Pero el agua ya estaba tan sucia de la negritumbre del héroe y por más que se refregó como loco salpicando agua por todos lados, sólo consiguió quedar del color del bronce pardo. Macunaíma tuvo lástima y lo consoló:

—Mira, mano Yigué, blanco no quedaste, pero de que la prietura se fue, se fue, y mejor gangoso que desnarigado.

Maanape se fue entonces a lavar, pero Yigué había desparramado toda el agua encantada fuera del jagüey. Había una ideíta nomás, allá en el fondo y Maanape consiguió mojar sólo la palma de pies y manos. Por eso quedó negro hijo puro de la tribu de los Tapañumas. Sólo que las palmas de las manos y de los pies suyos son rojizas por haberse limpiado en agua santa [97]. Macunaíma tuvo lástima y lo consoló:

—No se apene, mano Maanape, no se apene, que más negras se las vio nuestro tío Judas!

Estaba de veras hermoso en la Sol de la laja con los tres manos: uno güeno, otro pelirrojo y el otro niche. Todos los seres del mato espiaban asombrados. El yacaré-negro el caimán de anteojos el gran caimán el yacaré-ururalo de papada amarilla, toda esa cocodrilada sacó sus ojos de pedrejón pa fuera del agua. Y en las ramas de los pacayes de las aningas de los palos-de-boya-tetones de los ambayes, de los cataures de la orilla del río, el mono-machín, el mono-ardilla el araguato el peludo-aullador el coatá el caparro el obiubi el mico-blanco, todos los cuarenta macacos del Brasil, todos, baboseando de envidia. Y los zorzales-criollos, la paraulata-cotorrita la paraulata-llanera la paraulata-negra la paraulata-acanelada la paraulata-ajicera que tose (y que cuando come no conoce) la paraulata-picurera la paraulata-sinsonte la paraulata-calandria la paraulata-musical. Todas ellas se quedaron pasmadas y se olvidaron de acabar el gorjeo, voceando y volviendo a vocear con elocuencia. Macunaíma tuvo odio. Botó las manos en las ancas y le gritó a la naturaleza:

—Y bueno, che, habráse visto!

Entonces los seres naturales se desbandaron en sus vidas y los tres manos tomaron camino otra vez.

Pero entrando en tierras del igarapé Tieté donde el bourbon [98] estaba en boga y la moneda tradicional ya no era más el cacao, sino lo que llamaban fierros contos y contecos lucas pasajes-de-Belén tovén tostones doscientos-pesares media-luca ojos-de-gringa noventa-milagros y lana cobres platas y calderilla guita claco y ventolina feria brea sopes morralla mosca y mangos y así por el estilo, porque hasta las ligas de las medias nadie las compraba por menos de veinte mil cacaos, Macunaíma quedó muy contrariado. Tener que laburar, él, héroe... y murmuró desolado:

—Ay! qué flojera!...

Resolvió abandonar la empresa volviendo pa los pagos donde era emperador. Pero Maanape habló de este modo:

—Déjese de ser baboso, mano! Por un cangrejo muerto el manglar no guarda luto! qué diablos! no se desanime que yo me las arreglo con esos cosos!

Cuando llegaron a São Paulo, embutió un poco del tesoro para poder comer e negoceando el resto en la Bolsa liquidó cerca de ochenta contos. Maanape era hechicero. Ochenta contos no valía mucho pero el héroe reflexionó bien y le dijo a los manos:

—Paciencia. Uno se las arregla con eso mero, pues quien quiere caballo con colmillo dado anda a pie...

Con esos cobres Macunaíma la fue pasando.

Y fue en el frío de una boca-de-la-noche que los manos se toparon con la morrocotuda ciudad de São Paulo desparramada a la vera del igarapé Tieté. Lo primero fue la guazábara de la papagayada imperial despidiéndose del héroe. Y por allá se fue yendo el bando pintarrajeado de vuelta a los matos del norte.

Los manos entraron en cerrado lleno de manacas macanillas guaguasús moriches-cananguches miraguanos bocayubas coyoles que traían en los involucrados corimbos un penacho de humo en vez de palmichas y cocos. Todas las estrellas habían bajado de un cielo blanco de tan humedecido de garúa y paseaban su nostalgia mortal por la ciudad. Macunaíma se acordó de buscar a Ci. Sí! De ésa nunca se podría olvidar, es cierto, porque la hamaca hechicera que había tendido para los jugueteos, la tejió con los propios cabellos suyos y eso hace a la tejedora [99] inapreciable. Macunaíma campeó y campeó, pero los caminos y terrenos estaban atascados de cuñás tan blancas y tan albitas, tanto!... que Macunaíma gemía. Se rozaba en las cuñás murmullándoles con dulzura: "Maní! Maní! hijitas de la mandioca..." [100], perdido de gusto y de tanta hermosura. Por fin escogió a tres. Jugueteó con ellas en esa extraña hamaca plantada en el piso y en una cabaña más alta que la sierra Paranaguara [101]. Después, por culpa de ser tan dura aquella hamaca, durmió atravesado sobre los cuerpos de las cuñás. Y la noche costó, sólo por tratarse de él, cuatrocientos ojos-de-la-cara.

La inteligencia del héroe estaba muy perturbada. Se despertó con los berridos del bicherío de allá abajo en la calle, ruidazal que salía disparado entre el cabañal temible. Y aquel diablo de tití-guazú que lo había trepado pa lo alto del tamaño camuatí en que había dormido... Qué mundo de bichos! qué exageración de cosa-mala-chiquita roncando cocos-matocos marimantas-mariguangas pernimochos-sacís y fuegos-fatuos por los atajos en los socavones en la hondonada de unos cerros agujerados por unas grutotas donde la muchitanga salía muy blanca, blanquísima, de seguro todos hijos de la yuca!... La inteligencia del héroe estaba muy perturbada. La risita de cada cuñá le había enseñado que no, que el tití-guazú no era tití, sino que era una máquina y la llamaban elevador.

De mañanita le enseñaron que todos aquellos píos berridos cuqueadas soplidos ronquidos rugidos no eran nada de eso, sino que eran cláxones campanitas pitos bocinas y que todo era máquina. Los pumas no eran onzas pardas, se llamaban fordcingos hupmobiles chevrolés dodches hispano-suizas y eran máquinas. Los osos-hormigueros, los fuegos-fatuos los moriches-cananguches de palmas capembas llenas de humo, eran a su vez, camiones, tren de tranvía de bondes, trolebuses anuncios-luminosos relojes faroles radios motocicletas teléfonos propinas postes chimeneas... Eran máquinas y todo en la ciudad era sólo máquina! El héroe aprendía callado. De vez en cuando se estremecía. Volvía a quedar inmóvil escuchando indagando con asombrado recelo. Lo tomó un respeto lleno de envidia por esa diosa de veras forzuda, sumo Tupana que los hijos de la yuca llamaban máquina, más cantarina que la Madre-de-Agua [102] en pleno bululú de requeteasustar.

Entonces resolvió ir a juguetear con la máquina para ser también emperador de los hijos de la mandioca. Pero las tres cuñás dieron muchas risadotas y dijeron que eso de los dioses era una gorda mentira antigua, y que no, que no había dioses y que con la máquina nadie juguetea porque ésa sí mata. No, la máquina no era diosa ni poseía los distintivos femeninos de los que el héroe gustaba tanto. Estaba hecha para los hombres. Se movía con electricidad con fuego con agua con viento con humo, los hombres aprovechaban las fuerzas de la naturaleza. ¿Pero ustedes piensan que el héroe se las creyó? Lagarto! Se levantó de la cama y con un gesto, eso sí! bien guazú [103] de desdén, tomen! puso su antebrazo izquierdo ante el otro ya doblado, movió con energía la muñeca derecha hacia las tres cuñás y partió. En ese instante, según dicen, inventó el mentado ademán de ofensa: La mentada.

Y se fue a vivir a una pensión con los manos. Estaba con la boca llena de sapillo por culpa de aquella primera noche de amor paulistano. Gemía de los dolores y no había medios de sanar hasta que Maanape se robó una llave del sagrario y se la dio a Macunaíma para que la chupara. El héroe chupó, volvió a chupar y sanó requetebién. Maanape era hechicero.

Macunaíma se pasó entonces una semana sin comer ni juguetear y maquinando solo en esas luchas sin victoria de los hijos de la yuca con la máquina. La máquina mataba a los hombres, sin embargo eran los hombres quienes mandaban en la máquina... Constató con pasmo que los hijos-de-la-mandioca eran dueños sin misterio y sin fuerza de la máquina sin misterio sin así quererlo sin hastío. Incapaz de explicarse por sí solo tantas infelicidades, se la pasaba zurumbático. Hasta que una noche, encaramado en la terraza de un rascacielos con los manos, Macunaíma concluyó:

—Los hijos de la yuca no le ganan a la máquina ni ella les gana en esa lucha. Hay empate.

No concluyó nada más porque todavía no estaba acostumbrado a los discursos pero ya le daban corazonadas, aunque mucho muy revoltijada-

mente, eso sí! de que la máquina debía de ser una diosa de la que los hombres no eran verdaderamente dueños porque no habían hecho de ella una Uiara explicable, sino apenas una simple realidad del mundo. De todo ese embrollo, el pensamiento suyo sacó bien clarita una luz: los hombres eran las máquinas y las máquinas eran a su vez los hombres. Macunaíma dio una carcajadota. Se dio cuenta que estaba libre otra vez y tuvo una satisfacción soberana. Transformó a Yigué en la máquina teléfono y discó pa los cabaretes encomendando langosta y francesas.

Al otro día estaba tan fatigado de la farra que la morriña lo zangoloteó duro. Se acordó de la muiraquitán. Resolvió actuar lueguito porque el primer golpe es lo que mata a la culebra.

Venceslao Pietro Pietra vivía en un barracón maravilloso rodeado de matagales en el final de la calle Marañón [104] y dando hacia el vallejón del Pacaembú. Macunaíma platicó con Maanape que se iba a dar una llegadita hasta allá sólo por el amor de conocer a Venceslao Pietro Pietra. Maanape hizo un discurso hablando de los inconvenientes de ir hasta allá porque el regatón andaba con el talón por el frente [105] y si Dios lo endilgó es que alguna cosa le encontró. La verdad es que era un marimanta de malevaje mayor. Quién sabe si a lo mejor era el gigante Piaíma, comedor de gente!... Macunaíma no se dio por enterado.

—Pues así mero voy. Donde me conocen honras me dan, donde no me conocen quien quite y me las darán!

Maanape entonces acompañó al mano.

Por detrás del barracón del regatón vivía el árbol Dzalaúra-Yeg [106] que da todas las frutas, cajuiles jobos jobos-mangos mangos ananás aguacates arrayanes guanábanas chicozapotes pupuñas ivaponús hicacos oliendo como el sexo de las negras y era retealto. Los dos manos estaban con hambre. Escudados con un zaiacuti tramado con el hojerío cortado por las tambochas hicieron un escondrijo en la rama más baja del árbol para así poder flechar la caza y devorar las frutas. Maanape le dijo a Macunaíma:

—Mira, me tinca que si algún pájaro canta mejor chitón-chiticalladito, que si no, adiós atracón!

El héroe movió la cabeza que sí. Maanape tiraba con la cerbatana y Macunaíma recogía detrás del zaiacuti [107] las cazas que caían. La caza caía con estruendo y Macunaíma atrapaba los macucos los macacos micos paujíes pípilas perdices tucanas toda esa cacería. Pero el estruendo sacó a Venceslao Pietro Pietra del dolce farniente y vino a saber todo lo que era aquello. Y Venceslao Pietro Pietra era el gigante Piaíma, comedor de gente. Llegó al portón de la casa y cantó tal y como si fuera pájaro:

—Ogoró! Ogoró! Ogoró!

...pareciendo de muy lejos. Macunaíma luego luego lo secundó:

—Ogoró! Ogoró! Ogoró!

Maanape sabía del peligro y murmuró:

—Escondidíllate, mano!

El héroe aguaitó por detrás del zaiacuti entre la caza muerta y las hormigas. Entonces vino el gigante a fisgonear.

—¿Quién hizo segunda?

Y Maanape, respondió:

—Quién sabe!

—¿Quién hizo segunda?

—Quién sabe!

Y así tres veces. Hasta que el gigante dijo:

—Fue gente. Muéstreme quién era.

Maanape arrojó un macuco muerto. Piaíma se tragó el macuco y siguió con la misma cantaleta:

—Fue gente. Muéstreme quién era.

Maanape tiró un macaco muerto. Piaíma se lo atragantó y vuelta con lo mismo:

—Fue gente. Muéstreme quién era.

Entonces divisó el dedo meñique del héroe escondido y lanzó una banini en esa dirección. Se oyó un grito gemido medio tendido y guaaac! Macunaíma se dobló con la flecha enterrada en el corazón. Y el gigante le dijo a Maanape:

—Aviente esa gente que cacé!

Maanape arrojó mono-aullador perdiz mutún paují-culo-colorado paují-de-copete paují-nocturno urú urumutún, toda esa cacería pero Piaíma tragaba y volvía a pedir esa personita que había flechado. Maanape no quería dar al héroe y tiraba cazas. Llevaron mucho tiempo así y Macunaíma ya estaba muerto. En final de cuentas Piaíma dio un berrido horrendo:

—Nieto Maanape, déjese de cuentos! Tire a la gente que cacé que si no lo mato, chocho-chingüengüenchón!

Maanape de veras no quería arrojarle al mano, y tomó desesperado seis cazas de una vez un macuco y un macaco, una perdiz y un perdigón, un gallito-de-agua y una agua-peazó y los tiró al suelo gritando:

—Tome seis!

Piaíma se puso furioso. Agarró cuatro palos del mato una acapurana una teca un soyate y un mezquite y se vino con ellos encima de Maanape:

—Sal de mi camino, porquería! que el yacaré no tiene pescuezo ni la hormiga tiene cuesco! a otro perro con ese hueso, lanzador de falsas cazas!

Entonces a Maanape le dio mucho miedo y barajándose-las arrojó, truco-truco-cuco! al héroe en el suelo. Y fue así como Maanape y Piaíma inventaron el juego sublime del truco [108].

Piaíma se sosegó.

—De mero antojo.

Agarró al muertito por una pierna y se fue jalando. Entró en la casa. Maanape bajó del árbol desesperado. Cuando ya estaba por seguir detrás del difunto mano se topó con la hormiguita-sarará llamada Kanzique. La albinita preguntó:

—Qué anda usté haciendo por aquí, amistá!

—Voy tras el gigante que mató a mi mano.

—Voy también.

Entonces Kanzique chupó toda la sangre del héroe, desparramada por suelo y ramas y sorbiendo siempre las gotas del camino fue mostrándole el rastro a Maanape.

Entraron en la casa, atravesaron el jol y el comedor, pasaron por el desayunador saliendo a la azotehuela de al lado y se detuvieron frente al sótano. Maanape encendió una tea de yataíba y así pudieron bajar la escalerilla negra. Mero en la puerta de la cava se rastreaba la última gota de sangre. La puerta estaba cerrada. Maanape se rascó la nariz y le preguntó a Kanzique:

—Y ora!

Entonces vino por debajo de la puerta la garrapata Zlezleg y le preguntó a Maanape:

—¿Cómo qué y ora qué, compañía?

—Voy tras el gigante que mató a mi mano.

Zlezleg respondió:

—Está bien. Entonces cierre el ojo, compañía.

Maanape lo cerró.

—Abre el ojo, compañía.

Maanape lo abrió y la garrapata Zlezleg se había convertido en una llave yale. Maanape levantó la llave del suelo y abrió la puerta. Zlezleg se transformó en garrapata otra vez y le enseñó:

—Con las botellas de hasta arriba usté se convence a Piaíma.

Y desapareció. Maanape bajó diez botellas, las destapó y se dejó venir un aroma perfecto. Era la famosa agua de cahuín llamada chianti. Entonces Maanape entró en otro cuarto de la cava. El gigante estaba ahí con su compañera, una caapora vieja [109] fumando de cachimbo siempre, a quien llamaban Ceiucí y que era muy golosa. Maanape ofreció las botellas a Venceslao Pietro Pietra, un poco de tabaco de Acará pa la Caapora y la pareja se olvidó de que había mundo.

El héroe desmenuzado en veinte veces treinta chicharroncitos flotaba sobre la polenta que hervía. Maanape agarró los pedacitos y los huesos y extendió todo en el cemento pa que se refrescara. Cuando todo se enfrió la sarará Kanzique esparció por encimita, sana sana colita de rana, la sangre chupada. Entonces Maanape envolvió en hojas de plátano todos los pedacitos sangrantes, puso el paquete en un morral y se las tomó pa la pensión.

Llegando allá puso el cesto en pie soplándole humo [110] y Macunaíma fue saliendo medio entamalado aún y muy dado al cuás de entre las hojas. Maanape dio guaraná pal mano que quedó de nuevo tronconudo. Se espantó los mosquitos y preguntó:

—¿Qué fue lo que me pasó encima?

—Pero, mis cuidados, no le dije a usté que no metiera la pata secundando cantigas de pajarito! Claro que le advertí, así que!...

Al otro día Macunaíma se despertó con escarlatina y se pasó todo el tiempo de la fiebre imaginando que carecía de máquina-cachorrillo pa matar a Venceslao Pietro Pietra. No había terminado de sanar y ya andaba hasta casa de los Ingleses pidiendo una Smith-Wesson [111]. Los Ingleses le dijeron:

—Los cachorrillos aún están medio verdes pero vamos a ver si hay alguno maduro.

Se fueron entonces debajo del árbol-cachorrillero. Los Ingleses le explicaron:

—Usted queda esperando aquí. Si se desprende algún cachorrillo entonces cáchelo. Pero no lo deje caer al suelo, ¿estamos?

—Hecho!

Los Ingleses sacudieron y zangolotearon el árbol cayendo un cachorrillo madurón. Los Ingleses dijeron:

—Ese está bueno.

Macunaíma les quedó agradecido y se fue. Quería que los demás le creyeran que hablaba inglés, pero no, no sabía decir ni sweetheart. Los manos sí que hablaban. Maanape también tenía ganas de pistolete balas y güisqui. Macunaíma le aconsejó:

—Usté no habla ni pío de inglés, mano Maanape, va a ir allá y la vuelta va a ser cruel. Es capaz de pedir cachorrillo y que le den conservas. Deje que yo voy.

Y se fue a hablar de nuevo con los Ingleses. Debajo de árbol-cachorrillero lo sacudieron, zangolotearon las ramas, pero no, no cayó ningún pistolete. Entonces se fueron bajo el árbol-balero, los Ingleses sacudieron y se desprendió una morondanga de balas que Macunaíma dejó caer al suelo y después recogió.

—Ahora el güisqui —dijo.

Se fueron abajo del árbol-güisquero, los Ingleses zangolotearon y se descolgaron dos cajas que Macunaíma atrapó en el aire. Les agradeció a los Ingleses y se regresó pa la pensión. Llegando allá escondió las cajas debajo de la cama y le fue a contar al mano:

—Hablé inglés con ellos, mano, pero no había ni cachorrillo ni güisqui por culpa de una marabunta de hormigones bachacos que se comió todo. Las balas aquí las traigo. Ahora que le dejo mi cachorrilla pa que cuando alguien me hinche las pelotas usté le descerraje un tiro.

Entonces transformó a Yigué en la máquina teléfono, discó pal gigante y rechucha y concha de la vieja, huón, rajó a putearle a su madrecita.

VI

LA FRANCESA Y EL GIGANTE

A Maanape le gustaba mucho el café y a Yigué mucho el dormir. Macunaíma quería levantar un camuatí para que los tres vivieran, pero nunca de los nuncas que el zaquizamí se acababa. El dar una manita [112] fracasaba siempre porque Yigué se pasaba el día en la conduerma y Maanape tomando café. El héroe se puso rabioso. Cogió una cuchara, la transformó en un bichito y le dijo:

—Ora usté se me oculta en los chingaditos del café. Cuando mano Maanape venga a beber, zás! muérdale la lengua!

Luego al agarrar una cabecera de algodón, la transformó en un blanco azotador y le dijo:

—Ahora usté se me queda convertido en hamaca de cabuya-maquira. Cuando mano Yigué venga a dormir chúpele la sangre!

Maanape se venía adentrando pa la pensión, a tomarse otro café. El bichito le picó la lengua.

—Ay! —gritó Maanape.

Macunaíma, el muy moscamuerta, le dijo:

—¿Te está doliendo, mano? Cuando un bichito me pica no me duele nadita.

A Maanape le dio mucha rabia. Lanzó al bichito muy lejos rezongando:

—Sal del ahí, plaga!

Entonces Yigué entró en la pensión pensando mandarse un apolille. La lagarta blanquita chupó tanta sangre suya que hasta se puso rosada.

—Ay! —fue lo que Yigué gritó.

Y Macunaíma:

—¿Te está doliendo, mano? Mirá vos! Cuando un azotador me quema hasta me gusta.

Yigué tuvo tanta rabia que arrojó al azotador muy lejos refunfuñando:

—Sal de ahí, plaga!

Y así los tres manos se fueron a continuar la construcción del barracón. Maanape y Yigué se quedaron de un lado mientras Macunaíma del otro atrapaba los ladrillos que los manos tiraban. Maanape y Yigué estaban furibundos y deseando vengarse del mano. El héroe no maliciaba nada. Y zas! Yigué tomó un ladrillo, pero pa no lastimar mucho lo convirtió en una bola durísima de cuero. Pasó la bola para Maanape que estaba más adelantado y Maanape con un punterazo la mandó hasta golpear a Macunaíma. Descuajeringó toda la nariz del héroe.

—Uy! —fue lo que el héroe exclamó.

Los manos, los muy avivados, le gritaron:

—Uay! te está doliendo, mano! Porque cuando la bola golpea en uno ni duele nada.

Macunaíma quedó con bronca y pateando la bola pa muy lejos dijo:
—Sal de ahí, peste!
Vino donde estaban los manos:
—Ya no hago más camuatí y sanseacabó!
Y convirtió ladrillos piedras tejas herrajes en una nube de tambochas hembras que asoló São Paulo por tres días.
El bichito cayó en Campinas. El azotador cayó por ahí. La bola cayó en la cancha. Y fue así que Maanape inventó el taladro-del-café, Yigué el gusano-rosado del algodón y Macunaíma el balompié; tres plagas.
Al otro día, con el pensamiento siempre en la marvada, el héroe se dio cuenta que todo había sido en balde y de una vez por todas, pues ya nunca más podría aparecerse por la calle Marañón porque ahora Venceslao Pietro Pietra ya lo conocía rebién. Cabuleó y allá por las quince horas tuvo una ideota. Resolvió engañar al gigante. Se introdujo de chirimías una quena de guádua en el garguero y convirtió a Yigué en la máquina teléfono y telefoneó para Venceslao Pietro Pietra que una francesa [113] quería hablar con él al respecto de la máquina negocios. El otro secundó que estaba bueno, pero que se viniera ahoritita mismo porque la vieja Ceiucí había salido con las dos hijas y podían negociar más regio.
Entonces Macunaíma tomó prestado de la encargada de la pensión unos pares de bonituras, la máquina rouge, la máquina media-de-seda, la máquina combinación con olor de cascasacaca la máquina cinturón aromado con capín oloroso la máquina decoleté húmeda de pachulí la máquina maniquete, todas esas bonitezas, se colgó dos corimbos de plátano [114] en los pechos, y así se vistió. Para rematar todavía se sombreó con azul de palo-de-campeche sus ojitos de piá que se pusieron lánguidos. Era tanto ringorrango que hasta pesaba, pero quedó hecho una francesa tan linda que se sahumó con yuruma [115] y se prendió con alfiler un ramito de piñón-teyucaá paraguayo en las pechugas del patriotismo pa evitar el quebranto. Y fue al palacio de Venceslao Pietro Pietra. Y Venceslao Pietro Pietra era el gigante Piaíma, comedor de gente.
Saliendo de la pensión, Macunaíma se topó con un chupamirto con rabo de tijera [116]. No le gustó el presagio y pensó abandonar el rendez-vous pero como lo prometido es deuda en un santiamén se santiguó y siguió.
Llegando allá se encontró al gigante en el portón, esperando. Después de muchas alharacas, Piaíma descarmenó las garrapatas de la francesa y la llevó para una alcoba lindísima con puntales de retama y entramado de quiebracajete. El piso era un ajedrezado de palo-del-Brasil y quebracho-blanco. La alcoba estaba amueblada con las famosas hamacas blancas del Marañón. En el puro centro había una mesa de jacarandá esculpida, con un arreglo de loza blanca-rosa de Brèves y cerámica de Belén, dispuesta sobre un mantel de encajes tejidos con fibra de patán. En unas bateas enormes originarias de las cavernas del río Cunaní [117] fumarolaba mañoco en caldo de manioca [118], sopa de jute hecha con un

paulista venido de los frigoríficos de la Continental, caimanada y polenta. Los vinos eran un Puro de Ica subidor venido de Iquitos, un oporto de imitación traído de Minas, una chicha de jora [119] con ochenta años, champaña de São Paulo bien helada y un extracto de genipa [120] famoso y malo como tres días de lluvia. Y además había dispuestos con mucho arte adornador y muy recortados papeles, los espléndidos confites Falchi y biscuits del Río Grande apilados en totumas de un negro brillante de cumaté con dibujos realzados a navaja, provenientes de Monte Alegre [121].

La francesa se sentó en una hamaca y haciendo gestos graciosos empezó a jamar. Andaba de mucho antojo y comió bien. Después se tomó un vaso de Puro para asentar y resolvió entrar de lleno en el asunto. Luego luego preguntó si el gigante en verdad poseía una muiraquitán en forma de yacaré. El gigante fue allá adentro y volvió con un caracol en la mano. Y sacó de él una piedra verde. Era la muiraquitán! Macunaíma sintió que le potranqueaban sus adentros y se dio cuenta que iba a llorar. Pero disimuló muy bien preguntando si el gigante no quería vender la piedra. Venceslao Pietro Pietra guiñó con garbo diciendo que no vendía la piedra pero que tampoco la daba. Entonces la francesa pidió suplicando para llevar la piedra como préstamo para casa. Pero Venceslao Pietro Pietra guiñó garboso una vez más, diciendo que prestada podía ser que tampoco diera la piedra:

—¿Usted se imagina entonces que uno cede así nomás con dos risitas, francesa? Cuál!

—Pero es que estoy queriendo tanto la piedra!...

—Siga queriendo!

—Pos me va y me viene, regatón!

—Regatón un cuerno, francesa! ¿Sabe con quién está hablando? Nomás que con un Coleccionista!

Fue allá adentro y volvió cargado con tamaño escriño hecho con cáñamo y llenecito de piedras. Había turquesas esmeraldas chalchihuites-berilos cantos rodados, herrajes en forma de agujas, crisólita, ágata-cornalina pa los apuros esmeril lajitas cuarzo pulido sílex ónix hachas machetes flechas de piedra lascada, grisgrís pedernales elefantes petrificados, columnas griegas, dioses egipcios, budas javaneses, obeliscos mesas mexicanas, oro guyano, piedras ornitomorfas del Iguape, ópalos del igarapé Alegre, rubíes y granates del río Gurupí, itamotingas del río de las Garzas, itacolomitos, turmalinas del Vupabuzú, bloques de titanio del río Piriá, bauxitas del riachuelo del Macaco fósiles calcáreos de Pirabas, perlas de Cametá el tamaño farallón que Oaque, el Padre Piapoco del Tucán, arrojó con cerbatana de allá de lo alto de aquella montaña, un litoglifo de Caramare, había de todas esas piedras dentro del bolsón.

Entonces Piaíma le cuenteó a la francesa que era un célebre coleccionista y colectaba piedras. Y la francesa era Macunaíma, el héroe. Piaíma confesó que la joya de la colección era la mera mera muiraquitán con forma de yacaré comprada por mil contos a la emperatriz de las icamiabas

allá por las playas de la laguna Yaciuruá [122]. Y eran puras mentiras del gigante. Entonces, se sentó en la hamaca muy junto de la francesa, harto! y habló murmullando, pues con él lo demás era lo de menos, ya que no vendía ni prestaba la piedra pero sin embargo sería capaz de darla... "Depende de los asegunes..." El gigante lo que estaba de veras queriendo era juguetear con la francesa. Cuando por el modito de Piaíma, el héroe entendió lo que significaba el tal "depende...", se puso muy inquieto. Se calentó la cabeza: "Será que el gigante imagina que soy de veras francesa!... Corta ésa, peruano botarate..." Y salió corriendo por el jardín. El gigante corría atrás. La francesa saltó un arbusto para parapetarse pero ahí estaba una negrita. Macunaíma le cuchicheó:

—Catarina, sal de ahí, ¿sí?

Catarina ni noticias. Macunaíma ya medio entigrecido con ella, le musitó:

—Catarina, sal de ahí que si no te pego!

La mulatita ahí. Entonces Macunaíma dio una bruta cachetada en la pelma que se le quedó la mano engrudada en ella.

—Catarina, suélteme mi mano y retírese que le doy más galletazos, Catarina!

Lo que Catarina era, era una muñeca de cera de caranday puesta allí por el gigante. Quedó bien quietita. Macunaíma dio otro soplamocos con la mano libre y quedó más preso.

—Catarina, Catarina! largue mis manos y váyase retirando pelo-cuscú! que si no, le doy una patada!

Dio un puntapié y quedó más preso aún. Por fin el héroe quedó todito pegado en la Catita [123]. Llegó Piaíma con un cesto. Retiró a la francesa de la trampa y berreó hacia la macona.

—Abra la boca, cesto, abra su boca bien grande!

El capacho abrió la boca y el gigante depositó al héroe en él. El cesto cerró la boca otra vez, Piaíma lo cargo y regresó. La francesa en vez de bolsa andaba armada con un menie que sirve pa guardar las flechitas de la cerbatana. El gigante dejó el cesto recargado en la puerta de entrada y se refundió casa adentro pa guardar el estuchito entre las piedras de la colección. Pero dicho carcaj era de un tejido que recalcitraba husmo de caza. El gigante desconfió de aquello y preguntó:

—¿Vuestra madre es tan fuerte de olores y gordita como usted, criatura?

Y reviró los ojos del gustazo. Se las estaba maliciando que el menie era hijito de la francesa. Y la francesa era Macunaíma el héroe. De allá del cesto, éste la pescó al vuelo y principió a quedarse excesivamente inquieto. "¿A poco será de veras que ese tal de Venceslao se imagina que pasé por debajo de algún arco-de-los-írises [124] para haber mudado así de naturaleza? Hualí, hualí, credo en cruz! Y arredro vaya!" Entonces sopló raíz de cumacaá en polvo que a las cuerdas afloja, desató el mecate del cesto y saltó pa fuera. Iba saliendo cuando se topó con el solo-vino del

gigante, que se llamaba Jurel, nombre de pez para no volverse hidrófobo. El héroe tuvo mieditis y rajó con una soberana chispada parque adentro [125]. El perro salió atrás. Corrían. Pasaron por allá junto a la Punta del Calabozo, tomaron el rumbo de Guajará-Mirim y volvieron por el oeste. En Itamaracá el héroe pasó con cierto huelgo y tuvo tiempo para comerse una docena de mangos-jazmín, que se dieron del cuerpo de doña Sancha Sancha si no bebes vino, ¿de qué es esa mancha?, según dicen. Tomaron rumbo suroeste y en las alturas de Barbacena el cimarrón avistó una vaca en lo alto de una ladera calzada con piedras picudas. Se acordó de beber leche. Subió con destreza por el adoquinado para no cansarse, pero la vaca era de la muy brava raza Guzerá. La muy poquitera escondió su lechita. Pero Macunaíma oró así:

Válgame Nuestra Señora
san Antonio de Nazaré
la vaca mansa da leche,
la braba sólo es querer!

A la vaca le hizo gracia, dio leche, y salió como chispa al sur. Atravesando el Paraná, ya de vuelta de la pampa, bien que quería treparse en uno de aquellos árboles pero los ladridos ya le andaban cerca de la cola porque el héroe en eso venía que venía acosado por el gozque. Según eso, venía gritando:

—Quítate, palo!

Y se desviaba de cada castaño, de cada araguaney, de cada cumarú bueno pa treparse. Adelante de la ciudad de Serra en Espíritu Santo casi se estrella la cabeza en una piedra con muchas pinturas grabadas que ni se entendía bien. De seguro era dinero enterrado... Pero Macunaíma andaba con prisa y salió como flecha para las barrancas de la Isla del Banal. Por fin divisó un hormiguero de treinta metros abriendo un ojo al ras del suelo y mero enfrente. Se desbarajustó subiendo por el agujero y se agazapó en lo alto. El solo-vino se quedó ahí acorralándolo.

Entonces el gigante vino y se topó con el gozque emperrado en el hormiguero. En la mera entrada la francesa había perdido una cadenita de plata [126]. "Mi tesoro está aquí", murmuró el gigante. Entonces el solo-vino se fue. Piaíma arrancó de la tierra con raíz y todo un moriche-cananguche que ni rastro dejó en el suelo. Cortó el retoño de la palmicha y lo ensartó en el hoyo por el amor de hacer salir a la francesa. ¿Pero a poco piensan que ella salió? Lagarto! Abrió las piernas y el héroe quedó así como si dijéramos empalado en la inayá [127]. Viendo que la francesa de veras no salía, Piaíma fue a buscar ají! Trajo una marabunta de hormigas-anaquilanas que es el chile del gigante, las puso en el agujero y éstas picaron al héroe. Pero ni así la francesa salía. Piaíma juró venganza. Puso fuera a las anaquilanas y le gritó a Macunaíma:

—Ahora sí que te agarro porque voy a buscar a la yarará Elité! [128]

Cuando oyó eso el héroe se heló. Con la yarará nadie puede. No. Y le gritó al gigante:

—Espera un cachito, gigante, que ya salgo.

Pero para ganar tiempo se quitó las puntas de plátano de la pechuga y las puso en la boca del agujero diciendo:

—Primero bota esto pa fuera, por-fa.

Piaíma estaba tan furibundo que lanzó los postizos de banano lejos. Macunaíma presintió la rabia del gigante.

Se sacó la máquina decoleté, la puso en la boca del agujero, diciendo otra vez:

—Bota eso pa fuera, por-fa [129].

Piaíma tiró el vestido aún más lejos. Entonces Macunaíma se quitó la máquina cinturón, después la máquina zapatos y así fue haciendo con todas las ropas. El gigante ya estaba humeando de tanta bronca. Tiraba todo lejos sin mirar lo que era. Entonces bien despacito, el héroe puso la cuestión [130] suya en la boca del hoyo y dijo:

—Ora bote fuera sólo esta calabaza apestosa.

Piaíma ciego de rabia le agarró el mapamundi sin ver lo que era y arrojó el potito con héroe y todo legua y media adelante. Y se quedó esperando para siempre mientras el héroe allá lejos se enmataba en los mororós.

Llegó a la pensión tan sumiso que tomaba la bendición del perro y llamaba al gato de tío [131], tenían que verlo! Sudaba despellejándose con ojos de fuego, echando los bofes por la boca. Descansó un ratito y como andaba muerto de hambre preparó unas fritangas con mejillón de Maceió, un pato seco de Marajó sopeando la comida con mocororó. Descansó.

Macunaíma estaba recontracontrariado. Venceslao Pietro Pietra era él un célebre coleccionista y él no. Sudaba de envidia y por fin resolvió imitar al gigante. Pero no le encontraba la gracia a coleccionar piedras. No. Ya tenía una morondanga de ellas en la tierra suya por aquellos espigones en los manantiales por los chorrerones en viricuetos y cuestas arriba. Y todas esas piedras ya habían sido avispas hormigas mosquitos garrapatas animales pajaritos gentes y cuñás y hasta las gracias de cuñás y cuñataís... Pa qué más piedra si es tan pesado cargarlas!... Extendió los brazos con pereza y murmuró:

—Ay! qué flojera!...

Cabizbajó meditabundó y resolvió. Era una colección de garabatos lo que más le gustaría.

Se aplicó. En un tris reunió millares de ellas en todo cuanto eran hablas vivas v hasta en las lenguas griega y latina que estaba estudiando tanto. La colección italiana estaba completa, con palabras para todas horas del día, todos los días del año, todas las circunstancias de la vida y sentimientos humanos. Cada palabrón!... Pero la joya de la colección era una frase hindú de la que mejor ni se habla.

VII

BEMBÉ - MACUMBA

Macunaíma estaba recontracontrariado. No conseguía recuperar la muiraquitán y eso le daba mohína. Lo mejor era matar a Piaíma... Entonces dejó la ciudad y se fue al mato Fulano a probar fuerzas. Campeó legua y media hasta que por fin divisó un palo-de-aguairó sin fin. Enjaretó el brazo en los contrafuertes y dio un empujón a ver si lo arrancaba de cuajo, pero el perro fue que sólo el viento sacudió al follaje en las alturas. "No, aún no tengo bastantes fuerzas" [132], reflexionó Macunaíma. Agregó un diente de ratita llamada cró, y se hizo una bruta incisión en la pierna [133] como precepto para quien es aguado y volvió sangrando a la pensión. Estaba desconsolado por no tener las fuerzas aún y venía en tan tamaña distracción que se dio un topetazo.

Entonces de tanto dolor se puso a ver estrellas el héroe y en lo alto, entre ellas, divisó a Capei menguadita y cercada de neblina. "Cuando mengua la Luna no comiences cosa alguna" suspiró. Y prosiguió más consolado.

Al otro día el tiempo estaba completamente frío y el héroe resolvió vengarse de Venceslao Pietro Pietra dándole una soba para calentarse. Por culpa de no tener fuerzas lo único que sí tenía era mucho miedo del gigante. Así pues, resolvió tomar un tren e ir a Río de Janeiro para ampararse con Echú [134], diablo en cuyo honor se realizaba una macumba [135] al otro día.

Era junio y el tiempo estaba enteramente frío. La macumba se realizaba allá por el Mangue en el conventillo de la Tía Ciata, hacedora de brujencias como no había otra, santera-iyalocha afamada, y cantaleteadora en la guitarra. A las veinte horas Macunaíma llegó al tugurio llevando bajo el brazo el garrafón de aguardiente obligatorio. Ya andaba mucha gente por allá, gente hecha y derecha, gente pobre, leguleyos garçons albañiles medias-cucharas diputados gatunos, toda esa gente y la función ya iba dando principio. Macunaíma se quitó los zapatos y los calcetines como los demás y se ensartó en el pescuezo el fetiche hecho con cera de avispa-tatucaba y raíz seca de sacú-sacú. Entró en la sala repleta y espantándose el mosquerío fue en cuatro a saludar a la inmóvil mandinguera-caravalí sentada en un tripié y sin chistar ni un "esta boca es mía". Tía Ciata era una vieja negra con un siglo en el sufrimiento, fodonga y espiritifláutica con la cabellera ya blanca desparramada como si fuera luz en torno de la cabeza chiquitica. Ya nadie divisaba ojos en ella, era sólo huesos de una largura soñolienta cuelgacolgando hacia el piso de tierra.

De repente zás! un rapaz hijo de Ochún [136], según eso, hijo de la mulata Virgen de la Caridad del Cobre, sandunguera cuyo bembé era en diciembre, distribuyó una vela encendida para cada uno de los mari-

neros ebanistas periodistas ricachones prostitutas hembras burócratas, muchos empleados públicos! y apagó el infernillo que alumbraba la salita.

Entonces la macumba empezó de veras haciéndose fiestas de zainé [137] para saludar a los santos. Y así era: a la cabeza venía el ogán [138] tocador de atabal [139], un negrazo hijo de Ogún [140], cacarañado y fadista de profesión, llamándose Olelé Rui Barbosa [141]. El batuque tocatocaba ajustado ya en un ritmo que condujo toda la procesión. Y las velas revelaron en las paredes de papel tapiz con florecitas, sombras temblando vagarosas como apariciones. Atrás de famballín venía Tía Ciata, inmutable y sólo bembas jalando ese rezo retemonótono. Después la seguían abogados mozos de navío curanderos poetas el héroe punguistas portugas senadores, toda esa gente, danzando y cantando la respuesta del rezo. Y era más o menos así:

—Va-mo sa-ra-vá!... [142]

Tía Ciata cantaba el nombre del santo que tenía que saludar:

—Oh, Olorún! [143]

Y la gente haciendo segunda:

—Va-mo sa-ra-vá!...

Tía Ciata seguía:

—Oh, Jigüe-Bufeo! [144]

Y la gente secundando:

—Va-mo sa-ra-vá!...

Muy dulcecito pero en un rezo retemonótono.

—Oh Yemanyá! Naná Burukú! [145] y Ochún tres Señoras-del-Agua!

—Va-mo sa-ra-vá!...

Era así. Y cuando Tía Ciata paraba para gritar con un gesto inmenso:

—Sal Echú!

Porque Echú era el diablo-cojo, un catete retemalévolo, que sólo era bueno para hacer marrullerías y era un tormento en aquella sala aullando:

—Uuum!... Uuum!... Echú! Nuestro padre Echú...!

Y el nombre del chorá-cojo resonaba con un estruendo que disminuía el tamañote de la noche afuera. El zainé proseguía:

—Oh, Rey Nagó! [146]

—Va-mo sa-ra-vá!...

Dulcecito rezo monótono.

—Oh, Babalú-ayé!

—Va-mo sa-ra-vá!...

De cuando en cuando Tía Ciata se paraba gritando con su gesto jorguino:

—Sal Echú!

Porque Echú era el pata-de-pato, un yananaíra malévolo. Y de nuevo era el tormento en la sala aullando:

—Uuum!... Echú! Nuestro padre Echú!...

Y el nombre del chamuco resonaba con estruendo y achicaba el tamaño de la noche.

—Oh, Ochalá! [147]

—Va-mo sa-ra-vá!...

Y así era. Saludaron a cuanto santo usan en las brujerías de payés, al Bufeo-Blanco que da los amores Changó [148], Omolú [149], Iroco-la ceiba santa, Ochosi [150], la Boa-Prieta Madre feroz. Obatalá [151] quien da fuerzas para juguetear mucho, a todos esos santos y el zainé se acabó. Tía Ciata se sentó sobre el tripié en un rincón y toda aquella gente sudando, médicos panaderos ingenieros tinterillos policías criadas currinches asesinos, Macunaíma, todos vinieron a poner las velas en el suelo rodeando el tripié. Los pabilos lanzaban bajo el techo la sombra inmóvil de la madre-de-palo-monte. Casi todos ya se habían quitado algunas ropas y la respiración hasta rechinaba por culpa del olor a jediendo "coty" catinga y del sudor de todos. Llegó el turno de beber. Y fue ahí donde Macunaíma probó por primera vez la chicha temible cuyo nombre es guaro. Lo probó tronando la lengua feliz y dio una carcajadota.

Después de la bebida, entre la guarapeta, seguían los rezos invocatorios. Todos estaban inquietos ardientes deseando que el santo bajara a la macumba de aquella noche. Ya hacía tiempo que ninguno se dignaba a bajar por más que los demás lo pidieran. Porque el bembé de Tía Ciata no era como esas macumbas falsas, en las que siempre el mandadero-de-los-ebbó se fingía venir como un Changó u Ochosi cualquiera, sólo para contentar a los macumberos. Era un bembé serio y cuanto santo aparecía, aparecía de veras y sin ninguna falsedad. Tía Ciata no permitía desmoralizaciones en el cortijo suyo y ya hacía más de doce meses que ni Ogún ni Echú se dignaban por el Mangue. Todos deseaban que Ogún viniera. Macunaíma quería a Echú sólo para vengarse de Venceslao Pietro Pietra.

Entre traguitos de apertura, unos de rodillas y otros en cuatro, todo ese genterío semidesnudo rezaba en torno de la hechicera pidiendo por la aparición de un santo. Allá por vueltas de la medianoche fueron allá adentro a comerse el chivo-aucó cuya cabeza y patas ya estaban en la famba-peyí [152], frente a la imagen del Echú que era una duna de hormigas [153] con tres conchitas haciéndola de ojos y boca. El chivo había sido muerto en honra del diablo y salado con polvo de cornamenta y espolón de gallo-de-palenque. La madre-de-santo principió el atracón con respeto y tres porlaseñales garabateados. Y todo mundo vendedores bibliófilos pata-rajadas [154] académicos banqueros, toda esa gente danzando en torno de la mesa-altar cantaban:

Bembé queré
sal de ahí Arué
monyí gongó
sal de ahí Orobó,
Eh!...

Oh, munguzá
buen acazá
vancé Yemanyá
de padre guengué,
Eh!...

Y plática y plática devoraron el chivo consagrado y cada cual se puso en busca de la damajuana de aguardiente suya, porque nadie podía beber en la del otro, y todos tomaron muchos chinguirlitos, hartos! Macunaíma daba sus carcajadotas y de repente derramó vino en la mesa [155]. Era una señal de alegre zarambecón pa él y todos imaginaron que el héroe era el predestinado de aquella noche santa. Y no, no era.

No bien recomenzó la rezada se vio saltar en medio de la salita a una hembra orillando a todos a chiticallarse con un gemido medio lloriqueo y el sacar canto nuevo. Fue una tembladera de todos los diablos en todos y las velas arrojaron la sombra de la cuñá como monstruo retorciéndose por un rincón del techo. Era Echú! el famballín luchaba golpeando el bongó para percibir los ritmos dementes del canto nuevo, canto libre, de notas apresuradas y lleno de saltos difíciles, éxtasis loco, atenuado vibrando de furia. Y la polaca [156] muy pintada de la cara, con los tirantes del fondo reventados estremecía al centro de la salita sus adiposidades ya casi completamente desnudas. Los pechos suyos colguijeaban chocando en los hombros en la cara y después en la panza y guác! con estruendo. Y la pelirroja cante y cante. Finalmente una espumita le escurrió de los bezos despintados, dio un grito que disminuyó el tamañazo de la noche más aún, le entró el santo y se puso dura.

Pasó un tiempo de silencio sagrado. Después Tía Ciata se levantó del tripié que una mameluquita [157] substituyó al instante por un banco nuevo nunca antes sentado por nadie y ahora perteneciendo a otra. La santera-mamalocha se fue viniendo se fue viniendo y el bongocero venía con ella. Todos los demás estaban en pie achatándose contra las paredes. Sólo la Tía Ciata se fue viniendo hasta llegar al cuerpo duro de la polaca allá en el mero centro de la salita. La hechicera se quitó la ropa hasta quedar desnuda, vestida sólo por los collares los brazaletes y las arracadas de cuentas de plata goteándole en los huesos. Fue con ayuda de una jícara como el ogán recogió la sangre cuajada del chivo comido y refregó la pasta en la cabeza de la sacerdotisa balalaó [158]. Pero cuando derramó el efión [159] verdusco por encima, la dura se retorció gimiendo y un olor yodado embriagó el ambiente. Entonces la mandinguera-caravalí entonó el rezo sagrado de Echú, monótona melopea.

Cuando acabó, la hembraza abrió los ojos, empezó por moverse muy diferente y al rato ya no era ninguna guaricha sino el caballo del santo que era Echú. Era Echú, el matoco que había venido ahí con todos para macumbear.

El par de encueradas ejecutaba un samba-yongo improvisado y festivo que ritmaban el crujir de los huesos de la tía, los guács! de los pechos

de la gorda y los golpecitos sin relieve del famballín. Todos estaban pilu-chos también y se esperaba la selección del escogido hijo de Echú por el gran Diambo presente. Temible samba-yongo... Macunaíma se escalofriaba de ganas en la esperanza de pedirle al Tentador [160] una tunda para Venceslao Pietro Pietra. No se supo lo que dio en él de sopetón. Entró bamboleándose en medio de la sala, derribó a Echú y le cayó encima jugueteando victoriosamente. Y la consagración del nuevo hijo de Echú fue celebrada con el permiso de todos y todos se curarizaron en honor del hijo nuevo del Icá, demonio Cachinauá.

Terminada la ceremonia, el diablo fue conducido al tripié pa comenzar la adoración. Los chorros los senadores los agrarios los negros las señoras los futboleadores, todos venían arrastrándose debajo del polvo anaranjado por toda la salita, y después de golpear la cabeza en el suelo con el lado izquierdo, besaban las rodillas, besaban todo el cuerpo de la medium-uamotí. La polaca rubicunda al temblar su rigidez, chorreaba espumilla por la boca en la que todos mojaban el dedo mata-piajos [161] para bendecirse la correndillas, mientras ella gemía con unos ronquidos de zorra rezongando, medio llanto medio gozo y ya no era más la polaca. Sino Echú, el mariguanga [162] padre madre padrino madrina compadre comadre más grande que tiene el hombre en la vida de aquella religión.

Después de que todos se besaron adoraron y bendijeron mucho, fue la hora de los pedidos y promesas. Un carnicero pidió que todos compraran la carne podrigoria suya y Echú consintió. Un hacendado pidió para que ya no hubieran más hormigas tambochas, ni malaria por el sitio suyo y Echú se rió diciendo que eso sí no lo consentía. Un metejón pidió pa que su peor-es-nada consiguiera la vacante de profesora municipal y así poder casarse [163] y Echú consintió. Un médico hizo un discurso para escribir con mucha elegancia el habla portuguesa [164] y Echú no consintió. Así fue. Por fin vino el turno de Macunaíma el hijo nuevo del Tentador [165]. Y Macunaíma dijo:

Vengo a pedirle a mi padre por causa de estar muy contrariado.

—¿Cómo se llama? —preguntó Echú.

—Macunaíma, el hérue.

—Uhum... —rezongó el Mayor—, nombre que empieza por Ma, es de mala señal.

Pero lo recibió con cariño y le prometió al héroe todo lo que le pidiera porque Macunaíma era hijo. Y el héroe pidió que Echú hiciera sufrir a Venceslao Pietro Pietra, que era el gigante Piaíma comedor de gente.

Entonces fue horrendo lo que pasó. Echú tomó tres ramitas de toronjil, bendecido por padre apóstata, las arrojó a lo alto e hizo encrucijada mandando al ego de Venceslao Pietro Pietra venir para dentro suyo para que apañara. Esperó un momento, el yo del gigante vino, se adentró dentro de la hembra y Echú mandó al hijo dar una soba en el yo que estaba encarnado en el cuerpo polaco. El héroe pegó una cachiporra y la dejó ir en Echú con ganas. Dio y volvió a dar. Echú gritaba:

Apaléeme despacito
que esto duele duele duele!
También tengo familia
y eso duele duele duele! [166]

Hasta que amoratado de golpes sangrando por la nariz por la boca por los oídos cayó desmayado al suelo. Y era horroroso... Macunaíma ordenó que el yo del gigante fuera a tomar baño salado hirviendo y el cuerpo de Echú humeó mojando el palenque. Y Macunaíma ordenó que el yo del gigante fuera pisando vidrio a través de un ortigal con abrojos hasta los sumideros de la sierra de los Andes en pleno invierno. Echú sangró con verdugones del vidrio arañones de las espinas y quemaduras de la ortiga y jadeando de fatiga y temblando de tanto frío. Era horrible. Y Macunaíma ordenó que el yo de Venceslao Pietro Pietra recibiera una empitonada de novillo, la coz de un potro, la tarascada de un caimán barbudo y los aguijonazos de cuarenta veces cuarenta mil hormigas-de-fuego y el cuerpo de Echú se retorció sangrando y lleno de ampollas en el suelo, con una caravana de dientes en una pierna, con cuarenta veces cuarenta mil picaduras de hormiga en la piel ya invisible, con la frente quebrada por el casco de un bagual y un agujero de aspa aguda en la barriga. La salita se llenó de un olor insoportable. Y Echú jeremiquiaba:

Cornéeme despacito
que eso duele duele duele!
También tengo familia
y eso duele duele duele!

Macunaíma ordenó por mucho tiempo muchas cosas así y todo el yo de Venceslao Pietro Pietra aguantó en el cuerpo de Echú. Por fin la venganza del héroe ya no pudo inventar nada más, y paró. La hembra sólo respiraba quedito, largada en el piso de tierra. Hubo un silencio fatigado. Y todo era horrendo.

Allá en el palacio de la calle Marañón en São Paulo había un correcorre sin parada. Iban médicos venía la Ambulancia, todos estaban desesperados. Venceslao Pietro Pietra todo ensagrentado berreaba. Mostraba una cornada en la barriga, la frente quebrada como si fuera por coz de cuaco quemado congelado mordido y todo lleno de manchas y chichones de una tremendísima soba de palos.

En la macumba continuaba el silencio de horror. Tía Ciata vino con lisura y empezó rezando el mayor rezo del diablo. Era el más sacrílego rezo de todos, en el que errando una palabra daba muerte. La oración del Padre Nuestro Echú, era así [167]:

—Padre Echú hallago nuetro, vó que etá en el treceno infielno de la quielda de abajo, nojotro te queremos mucho, nojotro todo!

—Querremo! Querremo!

—. . .El padre nuetro Echú de cada día dánolo hoy, y hágase vuetra voluntá, así también en el bembé del batey [168], que le pertenece a nuetro padre Echú, por siempre de lo siempre y que así sea, amén!. . .

—Gloria pa la patria yeyé de Echú!

—Gloria pal hijo de Echú!

Macunaíma agradeció. La Tía acabó:

—Chico-t-era [169] un príncipe yeyé y se convirtió en nuetro padre Echú por todo lo século seculoro, por siempre y que así sea, amén.

—Por siempre y que así sea, amén!

Echú iba sanando y volviendo a sanar. Todo iba desapareciendo en un santiamén cuando la cañita recirculó y el cuerpo de la polaca quedó sin daño otra vez. Se escuchó tamaña rebambaramba y el espacio tomó un olor a brea quemada, mientras la palera echaba por la boca un anillo de azabache. Entonces volvió del desmayo roja gorda y muy fatigada. Ahora sólo la polaca estaba ahí. Echú ya había sido echado.

Y para acabar todos hicieron el bochinche juntos, comiendo buen jamón y bailando uno de esos sambas de espanto y todo ese genterío se alegró con mucha cumbancha irreprimible. Entonces todo acabó volviéndose a la vida real. Y los macumberos, Macunaíma, Jaime Ovalle, Dodó, Manú Bandeira, Blaise Cendrars, Ascenso Ferreira, Raúl Bopp, Antonio Bento, Pierre Verger, Peque Lanusa, Nicolás Guillén, todos esos bemberos [170] salieron hacia la madrugada.

VIII

VEI, LA SOL [171]

Macunaíma proseguía y se topó con el árbol Volomán [172] bien alto. En una rama estaba un chicharrero[173] que no bien divisó al héroe se desgañitó gorgoritando "Mira nomás quien viene en el camino! Mira nomás quien viene en el camino!" Macunaíma miró arriba con intención de agradecer pero Volomán estaba cayéndose de frutas. El héroe ya traía tantas horas de hambres en la barriga suya, que ésta hasta se le empinaba para espiar todos aquellos zapotes zapotillos chicozapotes albaricoques pacurís macagüitas miritís guabiyúes sandías araticúnes, toda esa fruta.

—Volomán, deme una fruta —pidió Macunaíma.

El palo no quiso dar. Entonces el héroe gritó dos veces:

—Boioió, boioió! quizama quizú!

Cayeron todas las frutas y comió bien comido. Volomán quedó con odio. Tomó al héroe de los pies y lo arrojó más allá de la bahía de Guanabara en un islote desierto, habitado antiguamente por la ninfeta Alamoa [174] que vino con los Holandeses. Macunaíma estaba tan cansado que lo agarró el sueño durante el salto. Cayó dormido bajo una palmerita guairó muy aromada donde un zopilote estaba trepado.

Ahora que como al pajarraco ya le andaba por hacer sus necesidades, descomió y el héroe quedó chorreado de suciedad de gallinazo. Ya era de madrugada y el tiempo estaba enteramente frío. Macunaíma se despertó temblando y todo embadurnado. De cualquier modo examinó bien la piedritá-chumí [175] del islote para ver si no había alguna cueva con dinero enterrado. Ni la cadenita encantada de plata que le indica al suertudo, tesoro de Holandés. Había sólo las rubitas hormigas ya-quitaguas.

Entonces pasó Cayuanog la estrella-del-alba. Macunaíma ya medio enojado de tanto vivir le pidió que se lo llevara pal cielo. Cayuanog se fue allegando pero el héroe apestaba mucho [176].

—Que qué, vete a bañar! —le replicó. Y se retiró.

Así nació la expresión "Vete a bañar!" que los Brasileños emplean refiriéndose a ciertos inmigrantes europeos.

En ésas pasaba Capei, la Luna, y Macunaíma le gritó:

—Su bendición, tataíta Luna! [177]

—Uhm... —fue lo que contestó.

Entonces le pidió a la Luna que lo cargara hasta la isla de Marajó. Capei se fue dejando venir pero Macunaíma estaba mucho muy fuerte de olores.

—Vete a bañar! —le dijo. Se fue.

Y el dicho pegó definitivamente.

Macunaíma le gritó a Capei que por lo menos le diera un fueguito pa que se calentara.

—Ahora le toca al vecino! [178] —dijo apuntando a la Sol que ya venía a lo lejos remando por el océano paraná-guazú. Y por allá se las tomó.

Macunaíma tiemble y tiemble y el jotecito sin dejar de hacer sus necesidades encima suyo. Era por culpa de la piedra tan chiquirritica. Vei venía llegando roja y empapada de sudor. Veia era la Sol. Fue muy bueno pa Macunaíma porque allá en casa éste siempre le hizo regalitos de bollo-de-yuca pa que la Sol lamiendo los secara.

Vei puso a Macunaíma en la jangada [179] que tenía la vela color-de-herrumbre pintada con nanches [180], y les pidió a sus tres hijas que limpiaran al héroe, le espulgaran las garrapatas y examinaran si las uñas suyas no estaban sucias. Macunaíma quedó aliñado otra vez. Pero por culpa de estar, ora si que, vieja bermeja y tan sudada, el héroe no maliciaba que la chocha era la mera Sol, la buena Sol jorongo de los pobres. Por eso le pidió a ella que llamase a Vei con su calor porque ya estaba bien lavadito pero temblando de tanto frío. Vei era la mera Sol y andaba queriendo madrugar a Macunaíma para hacerlo yerno suyo. Sólo que todavía no podía recalentar a nadie, porque era muy temprano, y no tenía fuerzas. La espera la desesperaba y chifló de un modito tal que las tres hijas suyas hicieron mucho piojito-piojito y dingolondango por todo el cuerpo del héroe.

Soltaba unas risas chatas, retorciéndose del cosquilleo y disfrutando mucho. Cuando ellas paraban pedía más, desternillándose ya de antegozo. Vei se dio cuenta de la sinvergüenzada del héroe. Hizo rabieta. Se fue quedando sin ganas de despedir fuego del cuerpo ni calentar a nadie. Entonces las cuñataís agarraron a la madre, la amarraron muy bien mientras Macunaíma daba de muñecazos en la barriga del vejestorio hasta que fue saliendo y salió una fogata detrás y todos se recalentaron.

Principió un calurón que alcanzó la balsa, se arrastró en las aguas y doró la faz limpia del aire. Macunaíma echado en la jangada lagartijeaba sol con todo y su quebranto azul. Y el silencio que alargaba todo...

—Ay... qué flojera...

El héroe suspiró. Sólo se oía el oleaje. Se vino un hastío feliz subiendo su cuerpo, y qué bueno era...[181]. La cuñataí más joven tocaba el urucungo [182] que su madre le trajo de Africa. Era de una vastedad guazú el mar-paraná y no había ni una nube por la cuesta-arriba del cielo. Macunaíma cruzó las muñecas en lo alto por detrás haciéndose una cabecera con las manos y mientras la hija-de-la-luz menos joven le espantaba los mosquitos cagachines a montones, la tercera de las chinucas con la punta de las trenzas hacía estremecer de gusto la barriga del héroe. Y estaba riendo con tan plena felicidad, que sólo paraba para gozar de estrofa en estrofa lo que se cantaba así:

Cuando me muera no me llore,
dejo la vida sin pesar
—Arará cuévano,
tuve por padre al destierro,
por madre la infelicidá
—Arará sabalú,
papá llegó y me dijo
—no vayas a tener amor!
—Arará cuévano,
mamá vino y me puso
un collar hecho dolor!
—Arará sabalú,
que el tatú prepare fosa
con sus dientes desdentados
—Arará cuévano,
pal más desinfeliz
de todos los desgraciados,
—Arará sabalú...[183]

Qué bueno era... El cuerpo suyo relumbraba oro pardeando en los cristalitos de sal y por el olor del mar y por causa del remo calma-chicha de Vei y con la barriga así muevemoviéndose con cosquillas de mujer, ah!... Macunaíma gozó de nuestro goce, ah!... "Picona! qué jijade?... de la sabrosura, coño!" exclamó. Y cerrando los ojos zumbones, con la boca riéndose con una risa niña ciniquita de tan buena vida, el héroe fue gustando y siguió gustando hasta que se durmió.

Cuando el timón de la balsa de Vei ya no pudo embalar más sueño Macunaíma despertó. Allá a los lejos se percibía más que nada un rasca-

cielos color de rosa. La jangada se dirigía al noray [184] del cabañal sublime de Río de Janeiro.

Ahí mero en la orilla del agua había un largo caapuerón tupido de árboles-abrasilados y con palacios de colores a ambos lados. Y el cerradón era la Avenida Río Branco [185]. Ahí vive Vei la Sol con sus tres hijas de luz. Vei quería que Macunaíma se hiciera yerno suyo porque en final de cuentas era un héroe y le había dado tanto bollo-de-yuca pa que chupando los secara.

—Mi yerno: usté carece de casamiento con alguna de mis hijas. La dote que te doy es Uropa Francia y Bahía [186]. Pero el pero es que usté tiene que ser fiel y no andar jugueteando con cuanta cuñá hay por ahí.

Macunaíma agradeció y prometió que sí juramentando por la memoria de la madre suya. Entonces Vei salió con las tres hijas para hacer de día por el cerradón, ordenando una vez más que Macunaíma no saliera de la jangada para que no se pusiera a juguetear con algotras cuñás de por ahí. Macunaíma volvió a prometer jurando otra vez por su madre.

Vei y las tres hijas no habían terminado de entrar al cerradón cuando a Macunaíma le dieron muchas ganas de irse a juguetear con una cuñá. Encendió un cigarro y el deseo le fue subiendo. Allá por debajo de los árboles culipandeaban muchas cuñás cuñé cuñé agitagitándose con talento y jacarandosura.

—Pos quel fuego lo devore todo! —exclamó Macunaíma—. No soy tan aguado como pa que una mujer me empache!

Y una vasta luz brilló en el cerebro suyo. Se enderezó en la jangada y con los brazos oscilando encima de la patria decretó muy solemne:

—Mucha tambocha y poco bizcocho, luchas son que al Brasil dejan mocho!

Al instante saltó de la jangada, se fue a hacer continencia frente a la imagen de San Antonio que era capitán de regimiento [187] y después les cayó encima a todas las cuñás de por ahí. Luego se topó una que había sido pescadera allá por las tierras del compadre dínguilin-dínguilin [188], y que aún olía a rayos! era una peste a pura marisma. Macunaíma le guiñó el ojo y los dos vinieron a la jangada a juguetear. Y bien que juguetearon. Bastante. Y ahora se están riendo el uno y el otro.

Cuando Vei y sus tres hijas llegaron de hacer el día y entraba la boca-de-la-noche las mozas que venían al frente pillaron a Macunaíma y a la Portuguesa en pleno juguete. A las tres hijas de luz les dio un patatús.

—Entonces es eso lo que se hace, hérue! ¿Qué no le dijo nuestra madre Vei que no saliera de la jangada para irse a juguetear con algotras cuñás por ahí?!

—Estaba tan tristecito! —dijo el héroe.

—Qué tristecito ni qué ocho cuartos, hérue! Ora es usté quien va a cobrar con nuestra madre Vei!

Y se voltearon muy enojadas hacia la vieja:

—Mire nomás, madre nuestra Vei, lo que su yerno hizo! No había llegado uno al cerradón cuando éste se escabulló, le cayó a una buena, la trajo a vuestra jangada y juguetearon hasta más no poder! Y ahora están riéndose el uno y el otro!

Entonces la Sol se quemó y rayó así:

—Ara, ara, ara, mis cuidados! No le advertí que no le llegara a ninguna de esas cuñás!... Claro que sí! Y pa acabarla de amolar el juguete lo hace en mi jangada y ora todavía se están riendo el uno con el otro!

—Estaba tan tristecito! —repitió Macunaíma.

—Pues si me hubiera obedecido se casaba con una de mis hijas y sería siempre joven y bonitón. Ahora será mozo sólo por poco tiempo talcualmente a los demás hombres y después se va a poner acabadón y singraciado.

Macunaíma sintió ganas de llorar. Suspiró.

—De haber sabido...

—El "de haber sabido" no es santo de mi devoción ni de la de nadie, mis cuidados! Lo que pasa es que usté es medio descaradito, eso sí! Ya no le ofrezco a ninguna de mis hijas. Nanay!

Entonces Macunaíma perdió la figura también.

—Pos al fin que ni quería, entiende! Tres, ni al revés!

Entonces Vei y las tres hijas se fueron a pedir posada en un hotel y dejaron a Macunaíma durmiendo con la Portuga en la jangada.

Cuando era ahí por las horas antes de la madrugada, vino la Sol con las jóvenes para darse una paseadita por la bahía y encontraron a Macunaíma y a la Portuguesa engrudados en el sueño. Vei despertó a los dos y le dio de regalo a Macunaíma la piedra Vató. Y la piedra Vató da fuego cuando uno quiere. Y por ahí se fue la Sol con las tres hijas de luz.

Macunaíma todavía se pasó el resto del día jugueteando con la Portuguesa por la ciudad. Cuando fue de noche andaban durmiendo en una banca de Flamengo [189] y de repente llegó un espantoso espanto. Era Mianiqué-Teibé [190] que venía para tragarse al héroe. Respiraba por los dedos, escuchaba por el ombligo y tenía los ojos en el lugar de las mamilas. La boca era dos bocas y estaba escondida entre los artejos de los pies. Macunaíma se despertó con el olor de la aparición y rajó como venado pa las afueras de Flamengo.

Mianiqué-Teibé se comió a la pescadera y se fue [191].

Al otro día, Macunaíma no le encontró más la gracia a la capital de la República. Cambalacheó la piedra Vató por un retrato en el periódico y volvió hacia el cabañal [192] del igarapé [193] Tieté.

IX

CARTA A LAS ICAMIABAS

A las muy queridas súbditas nuestras, Señoras Amazonas [194]

Señoras:

No poco os sorprenderá, por cierto, el enderezo y la literatura de esta misiva. Cúmplenos, entretanto, iniciar estas líneas de nostalgias y mucho amor, con desagradable nueva. Bien es verdad que en la buena ciudad de São Paulo —la mayor del universo al decir de sus prolijos habitantes— no sois conocidas por "icamiabas", voz espuria, sino por el apelativo de Amazonas; y de vos se afirma, cabalgasteis jinetes belígeros y vinisteis de la Hélade clásica; y así sois llamadas. Mucho nos pesó a nosotros, Imperator vuestro, tales dislates de erudición pero habréis de convenir con nosotros que así quedáis más heroicas y más conspicuas tocadas por esa pátina [195] respetable de la tradición y de la pureza antiguas.

Mas no habremos de desperdiciar vuestro indómito tiempo, y mucho menos conturbar vuestro entendimiento con noticias de escasa envergadura; pasemos pues, de inmediato, al relato de nuestros hechos por acá.

No habían pasado cinco soles [196] de que de vosotras habíamos partido, cuando la más terrible desdicha pesó sobre Nosotros. Una de las bellas noches de los idus de mayo del año próximo pasado, perdíamos la muiraquitán, que alguien ya escribiera muraquitan, y, que algunos doctos, a sabiendas de las etimologías esdrújulas, ortografan muyráquitan y hasta muraquéitan, no sonriáis! Sabed que dicho vocablo, tan familiar a vuestras trompas de Eustaquio, es casi desconocido por aquí, Por estos asaz civiles parajes, los guerreros llámanse policías, pacos, guardia-civiles, boxeadores, legalistas, sediciosos, etc.; siendo que algunos de estos términos son neologismos absurdos —nefasta escoria con la que los negligentes y peralvillos vilipendian al buen hablar lusitano. Empero ya nos sobrará lugar para discretear, "sub tegmine fagi", sobre la lengua portuguesa, también llamada lusitana. Lo que os interesará más, sin sombra de duda, es saber que los guerreros de aquende no buscan mavórticas damas para el enlace epitalámico; sino antes las prefieren dóciles y fácilmente cambiables por pequeñitas y volátiles hojas de papel a las que el vulgo dio en llamar dinero —"curriculum vitae" de la Civilización, a la que hoy hacemos el honor de pertenecer. Así la palabra muiraquitán, que ya hiere los oídos latinos de vuestro Emperador, es desconocida de los guerreros, y de todos los que, en general, por estas partes respiran. Apenas algunos "sujetos de importancia en virtud y letras" como ya decía el buen viejito y clásico fray Luis de Souza [197], citado por el doctor Rui Barbosa, que aún sobre las muiraquitanas proyectan sus luces, para aquilatarlas de mediocre valía, diciéndolas originarias del Asia y no de vuestros dedos, violentos en el pulir.

Aún abatidos estábamos por haber perdido nuestra muiraquitán, en forma de saurio, cuando talvez por algún influjo metapsíquico, o, chi lo sa [198], provocado por alguna libido nostálgica, como explica el sabio tudesco, doctor Segismundo Freud (léase Frói), deparósenos en sueños un arcángel maravilloso. Por él supimos que el talismán perdido estaba en las dilectas manos del doctor Venceslao Pietro Pietra, súbdito del Virreinato del Perú, y de origen francamente florentino, como los Cavalcanti [199] de Pernambuco. Y como el doctor morara en la ilustre ciudad anchietana [200], sin tardanza partimos para acá, en búsqueda del vellocino robado.

Las relaciones actuales con el doctor Venceslao son lo más lisonjero posible; y sin duda muy en breve recibiréis la grata nueva de que hemos recuperado el talismán; y por medio de ella os pediremos albricias.

Porque, súbditas dilectas, es impugnable que Nosotros, Imperator vuestro, encontrámosnos en precarias condiciones. El tesoro que de allá trajimos, fuenos menester convertirlo en la moneda corriente del país; y tal trueque mucho nos ha dificultado la manutención, debido a las oscilaciones del Cambio y a la baja del cacao.

Más aún, sabréis que las doñas de acá no se derriban a estacazos, ni juguetean por juguetear, así gratuitamente, si no es por lluvias del vil metal, fontones blasonados de champagne, y unos monstruos comestibles, a los que, vulgarmente, se les da el nombre de langostas. Y qué monstruos encantados, señoras Amazonas!!! De una caparazón pulida y embarazosa, a modo del casco de una nave, salen brazos, tentáculos y cola remígeros, de muchas hechuras; de modo que el pesado ingenio, dispuesto en un plato de porcelana de Sèvres, antójasenos un veleante trirreme bordejando las aguas del Nilo, trayendo en las entrañas el cuerpo inestimable de Cleópatra.

Poned tiento en la acentuación de este vocablo, señoras Amazonas, pues tanto ha de pesarnos el que no prefiriérais como nosotros, ese pronunciar, condiciente con la lección de los clásicos, en vez de la forma Cleopatra, dicción más moderna; y que algunos lexicólogos livianamente subscriben, sin percibir que es una broza despreciable, que nos es traída, con las avalanchas de Francia, por los gabachos de mala muerte.

Así pues, es con ese tributable monstruo, vencedor de los más delicados velos palatinos, que las doñas de acá se arrojan a los lechos nupciales. De este modo habréis que comprender de qué albricias hablamos; pues las langostas son carísimas, carísimas súbditas, y algunas hémoslas adquirido por sesenta contos y más; lo que, convertido en nuestra moneda tradicional, alcanza la voluminosa suma de ochenta millones de granos de cacao... Bien podréis concebir, pues, cuán hemos gastado; y el que ya estamos en carencia del vil metal, para juguetear con tan difíciles doñas. Bien quisiéramos imponer a nuestra ardorosa llama una abstinencia, penosa sin embargo, para ahorraros dispendios; mas cuál presen-

cia de ánimo no ha cedido ante los encantos y galanteos de tan agradables pastoras! [201]

Andan ellas vestidas de rutilantes joyas y tejidos finísimos, que les acentúan el donaire del porte, y mal encubren las gracias, que a ningunas otras ceden por lo hermoso del torneado y de la tonalidad. Son siempre albísimas las doñas de por acá; y tales y tantas habilidades demuestran en el juguetear, que enumerarlas aquí sería por ventura impertinente; y, ciertamente, quebraría los mandamientos de la discreción, que una relación de Imperator a súbditas requiere. Qué beldades! Qué elegancia! Qué caché! Qué dejadez piropeada, ignívoma, devoradora! Sólo pensamos en ellas, maguer mucho tengamos presente y con porfía, a nuestra muiraquitán.

A Nosotros, parécenos, ilustres Amazonas, que asaz ganaríais en aprender de ellas, las condescendencias, los juegos y licencias del Amor. Dejaríais entonces vuestra orgullosa y solitaria Ley por más amables menesteres, en los que el Beso sublima, las Volupias encandecen, y se demuestra gloriosa, "urbi et orbi", la sutil fuerza del Odor di Femina, como escriben los italianos.

Y ya que nos detuvimos en este delicado asunto, no lo abandonaremos sin algunas observaciones más, que os podrán ser útiles. Las doñas de São Paulo, además de ser muy hermosas y sabias, no se contentan con los dones y excelencias que la Naturaleza les concedió; demasiado se preocupan de sí mismas; y no hay nada que ambicionen consigo, que no lo hayan hecho venir de todas partes del globo, todo lo que de más sublimado y gentil acrisoló la ciencia fescenina [202], perdón, femenina de las civilizaciones atávicas. Así es que llamaron maestras de la vieja Europa, y sobre todo de Francia, y con ellas aprendieron a pasar el tiempo de manera bien diversa a la vuestra. Ora se asean, y gastan horas en este delicado mester, ora encantan las convivencias teatrales de la sociedad, ora no hacen cosa alguna; y en estos trabajos se pasan el día tan entristecidas y afanosas, que, en llegando la noche, mal les sobra solaz para juguetear y prestas se entregan a los brazos de Orfeo [203], como dicen. Empero habréis de saber, señoras mías, que por acá se diverge día y noche de vuestro belígero horario; el día comienza cuando para vosotras es el pináculo de él, y la noche, cuando estáis en el quinto sueño vuestro, que, por ser postrer, es el más reparador.

Todo eso las doñas paulistanas aprendieron con las matronas [204] de Francia; además del pulimiento de las uñas y su crecimiento, bien como por otra parte, "horresco referens", de las demás partes córneas de sus compañeros legales. Dejad paso a esta flórida ironía!

Y mucho hay para deciros aún sobre el modo con que cortan las melenas, de tal manera gracioso y viril, que más se asemejan a efebos [205] y Antinous, de perversa memoria, que a matronas de tan directa progenie latina. Todavía convendréis con nosotros en la inoperancia de las largas trenzas por acá, si atendiereis a lo que más atrás quedó dicho; puesto que

los doctores de São Paulo no derriban a sus requeridas por la fuerza, sino que a cambio de oro y de langostas, las dichas melenas son lo de menos, acrecentando aún que así amáinanse los males, que tales melenas acarretan, al ser morada y pasto habitual de insectos harto dañinos, como entre vosotras es dado.

Pues no contentas con haber aprendido de Francia las sutilezas y licencias de la galantería a la Luis XV, las doñas paulistanas importan de las regiones más inhóspitas, los aditamentos del sabor, ya fueren piececillos nipones, rubíes de la India, desplantes norteamericanos y muchas otras sabidurías y tesoros internacionales.

Ya ahora os hablaremos, maguer someramente, de una nítida horra de señoras originarias de Polonia [206] que por acá moran e imperan generosamente. Son ellas harto alentosas en el porte y más numerosas que las arenas del mar océano. Como vosotras, señoras Amazonas, tales damas forman un gineceo; estando los hombres que en las casas de ellas habitan, reducidos a esclavos y condenados al vil oficio de servir. Y por ello no se les llama hombres, sino que responden a la voz bastarda de maniblajes; y son asaz corteses y silentes, y siempre el mismo indumento circunspecto trajean.

Viven estas damas encastilladas en un mismo local al que llaman por acá de cuadra, y aún de pensiones o "manzana de tolerancia"; haciendo hincapié que la postrera de estas expresiones no tendría cabida por indina en esta noticia sobre las cosas de São Paulo, si no fuera por nuestra vehemencia en ser exactos y conocedores. No obstante si, como vosotras, forman estas queridas señoras un clan de mujeres, mucho de vos se apartan en lo físico, en el género de vida y en los ideales. Así os diríamos pues, que viven de noche, y si no se dan a los quehaceres de Marte ni queman el diestro seno, cortejan a Mercurio solamente; y en cuanto a los senos, déjanlos envueltos, a manera de gigantescos y flácidos pomos, que si no les aumentan donaire, sírvenles para numerosos y arduos trabajos de excelente virtud y prodigiosa excitación.

Aún difiéreles el físico, un tanto cuanto monstruoso, empero de amable monstruosidad, por tener el cerebro en las partes pudiendas y, como tan bien es dicho en lenguaje madrigalesco, el corazón en las manos.

Hablan numerosas y harto rápidas lenguas; son viajadas y educadísimas; siempre todas obedientes por igual, maguer ricamente dispares entre sí, cuales rubias, cuales morenas, cuales flacas-con-todo, cuales rotundas; y de tal suerte abundantes en número y diversidad, que mucho nos preocupa la razón, del ser todas y tantas, originarias de un país solamente. Añádase aún que a todas dáseles el excitante, y sin embargo injusto, epíteto de "francesas". Nuestra desconfianza estriba en que todas esas damas no se originan de Polonia, maguer falten a la verdad, sino que son iberas, itálicas, germánicas, turcas, argentinas, peruanas, y de todas las partes fértiles de uno y otro hemisferio.

Mucho estimaríamos que participaseis de nuestra desconfianza, señoras Amazonas; y que invitaseis a algunas de esas damas a morar en vuestras tierras e Imperio nuestro, para que aprendierais con ellas un moderno y más rendoso género de vida; que mucho hará abultar los tesoros de vuestro Emperador. Y así mismo, si no quisiereis largar mano de vuestra solitaria Ley, siempre la existencia de algunas damas entre vosotras mucho nos facilitará el "modus in rebus" [207] cuando fuera nuestro retorno al Imperio de la Selva-Espesa, cuyo nombre éste, por otra parte, propondríamos se mudase para Imperio de la Mata Virgen, más condiciente con la lección de los clásicos.

Todavía para concluir negocio tan principal, hemos por bien de advertiros de un peligro que esa importación acarretaría si no aceptaseis a algunos doctores pudientes en los límites del Estado, mientras de él estemos apartados. Con ser estas damas harto fogosas y libres, bien pudiera pesarles en demasía el secuestro inconsecuente en que vivís, y, por no perder ellas las ciencias y secretos que les dan el pan, bien podrían llegar al extremo de usufructuar a las fieras bestias; los saraguates, los elefantuscos-tapires y los sagaces candirús. Y mucho más aún nos pesaría en la conciencia y sentimiento noble del deber; que vosotras, súbditas nuestras, aprendiereis de ellas ciertos abusos, tal como sucedió con las compañeras de la gentil declamadora Safo en la rósea isla de Lesbos —vicios éstos que no soportan crítica a la luz de las posibilidades humanas, y mucho menos al escalpelo de la rígida y sana moral.

Como veis pues, asaz hemos aprovechado esta posada en ilustre tierra de pioneros [208], y si no descuidamos el talismán nuestro, por cierto también, no ahorramos esfuerzos ni vil metal, en aprender las cosas más principales de esta eviterna civilización latina, para que iniciemos cuando sea nuestro retorno a la Mata-Virgen, una serie de mejoramientos, los que mucho nos facilitarán la existencia, y difundirán más nuestra prosapia de nación culta entre las más cultas del Universo [209]. Y por ello ahora os diremos algo sobre esta noble ciudad, puesto que pretendemos erigir una igual en vuestros dominios e Imperio nuestro.

Está São Paulo construida sobre siete colinas, a la manera tradicional de Roma, la ciudad cesárea, "cápita" de la Latinidad de la que provenimos; y bésale los pies la grácil e inquieta linfa del Tieté. Las aguas son magníficas, los aires tan amenos cuanto a los de Aquisgrán o Amberes, y el área arbórea tan les es igual en salubridad y abundancia, que bien se podría afirmar, al requintado modo de los cronistas, que de tres AAA se genera espontáneamente la fauna urbana.

Ciudad bellísima, y grata su convivencia. Toda entrecortada de calles hábilmente estrechas e invadidas de faroles graciosísimos y de rara escultura; disminuyendo con astucia el espacio, de forma tal que en dichas arterias no cabe la población. Así se obtiene el efecto de un gran colmo de gentes, cuya estimativa puede ser aumentada a voluntad, lo cual es propicio a las elecciones [210] que son invención de los inimitables mineiros,

al mismo tiempo que los ediles disponen de largo asunto con lo cual ganan días honrosos y la admiración de todos, en surtos de elocuencia del más puro estilo y sublimada labor.

Las dichas arterias están recamadas de rebotantes papelillos y velívagas cáscaras de frutas; y en principal de un finísimo polvo, muy danzarín por cierto, en el que se esparcen diariamente mil y un especímenes de voraces macrobios [211], que diezman a la población. De dicho modo resolvieron, nuestros mayores, el problema de la circulación; puesto que tales insectos devoran las mezquinas vidas de la ralea; e impiden el cúmulo de desocupados y obreros; y así se conserva el mismo número de gentes. Y no contentos con que dicho polvo sea levantado por el andar de los pedestres y por rugientes máquinas a las que llaman "automóviles", "trenes de tranvía" (algunos emplean la palabra tranvía de Bondes, voz espuria, venida ciertamente del inglés), contratan los diligentes ediles, unos antropoides, monstruos hipocentáureos índigos y monótonos, a los que engloba el título de Limpieza Pública; que "per amica silencia lunae", cuando cesa el movimiento e inocuo descansa el polvo, salen de sus mansiones, y, con los rabos giratorios a modo de escobas cilíndricas, haladas por mulares, desprenden del asfalto el polvo y sacan a los insectos del sueño, y concítanlos a la actividad con largos gestos y gritería asustadora. Estos quehaceres nocturnos son discretamente conducidos por pequeñas luces, dispuestas de tramo en tramo, de manera que permanece la casi total obscuridad, para no perturbar éstas los trabajos de malhechores y ladrones.

La copiosidad de éstos figúrasenos realmente excesiva; y tenemos que son la única usanza que no es coadunada a nuestro temperamento, de natural ordenado y pacífico. Empero, lejos de hacer cualquier reproche a los administradores de São Paulo, pues sabemos muy bien que para los valerosos Paulistas, son apacibles tales malhechores y sus artes. Son los Paulistas gente ardorosa y envalentonada, y muy afecta a las agruras de la guerra. Viven en combates singulares y colectivos, todos armados de la cabeza a los pies; así, asaz numerosos son los disturbios por acá, en los que, no es raro, caen tumbados en la arena de lidia centenas de millares de héroes-pioneros, llamados bandeirantes.

Por el mismo motivo, São Paulo está dotada de harto aguerrida y numerosa Policía, que habita blancos palacios de costosa ingeniería. A esa Policía compete aún equilibrar los excesos de la riqueza pública, como si no desvalorizara el oro incontable de la Nación; y tal diligencia se emplea en ese afán, que por todas partes devora los dineros nacionales, ya sea en paradas y lucidos ropajes, ya sea en gimnasias de la recomendable Eugenia, que todavía no tuvimos el placer de conocer; ya sea finalmente atacando a los incautos burgueses que regresan de su reatro, de su cine, o de dar su vuelta en automóvil por los amenos vergeles que circundan la capital. A esa Policía aún le compete divertir a la clase doméstica paulistana; para su lustre dígase que lo hace con el diariero

solícito, en parques, construidos "ad hoc", tales como el parque Don Pedro Segundo [212] y el Jardín de la Luz [213]. Y cuando las cifras de esa Policía abultan, son sus hombres enviados a las latitudes remotas y menos fértiles de la patria, para ser devorados por gavillas de gigantes antropófagos, que infestan nuestra geografía, en la tarea sin gloria de echar por tierra Gobiernos honestos, y de pleno gusto y anuencia popular, como se deduce de las urnas y de los ágapes gubernamentales. Estos sediciosos atrapan policías, ásanlos y cómenlos al modo alemán, y las osamentas caídas en estéril tierra son excelente abono de futuros cafetales.

Así tan bien organizados viven y prosperan los Paulistas en el más perfecto "orden y progreso" [214], y no les es escaso el tiempo para construir generosos hospitales, atrayendo para acá a todos los leprosos sudamericanos [215], Mineiros, Paraibanos, Peruanos, Bolivianos, Chilenos, Paraguayos, quienes, antes de ir a morar en esos lindísimos leprosarios, y ser servidos por doñas de dudosa y decadente beldad —siempre doñas!— animan las carreteras del Estado y las calles de la capital, en garridas comitivas ecuestres o en maratones soberbios que son el orgullo de nuestra raza deportiva, en cuya presencia pulsa la sangre de las heroicas bigas y cuadrigas latinas!

Empero, señoras mías! Mucho nos resta aún por este grandioso país de enfermedades e insectos por doquier!... Todo pasa en un descalabro sin comedimiento, y estamos corroídos por el morbo y por los miriápodos! En breve seremos nuevamente una colonia de Inglaterra o de América del Norte!... Por eso y para eterno recuerdo de estos Paulistas, que son la única gente útil del país, y por ello llamados Locomotoras [216], nos dimos al trabajo de metrificar un dístico en el que se encierran los secretos de tanta desgracia:

"mucha tambocha y poco bizcocho,
luchas son que al Brasil dejan mocho".

Este dístico fue lo que tuvimos por bien escribir en el libro de Visitantes ilustres del instituto Butantán [217], cuando fue nuestra visitación a este famoso establecimiento en Europa.

Moran los Paulistanos en altivos Palacios de cincuenta, cien y más pisos, a los que, en épocas de gestación invaden unas nubes de mosquitos zancudos, de variada especie, muy al gusto de los nativos, picando hombres y señoras con tanta propiedad en sus distintivos, que no necesitan éstos de las cáusticas ortigas para los masajes excitativos, tal y como entre los selváticos es uso. Los zancudos se encargan de esta faena; y obran tales milagros que, en los barrios miserables, surge anualmente una inenarrable multitud de bachiches y tanitas bulliciosos, a los que llamamos "italianitos" [218]; destinados a engrosar las fábricas de los áureos potentados y a servir como ilotas el descanso aromático de los Cresos.

Estos y otros multimillonarios son los que irguieron en torno a la urbe las doce mil fábricas de seda, y en los retiros de ella los famosos Cafés

mayores del mundo, todos con tallas de jacarandá chapeada en oro, con dejas de falsas tortugas.

Y el Palacio de Gobierno es todo de oro, a hechura de los de la Reina del Adriático; y en carruajes de plata, forrados de pieles finísimas, el Presidente, que mantiene muchas esposas, pasea, al caer la tarde, sonriendo vagaroso.

De otras y muchas grandezas os podríamos ilustrar, señoras Amazonas, si no fuera el prolongar demasiado esta epístola; todavía, con afirmaros que ésta es, sin sombra de duda, la más bella ciudad terráquea, mucho habremos hecho en favor de estos hombres de buena pro. Empero se nos caerían las faces si ocultáramos en el silencio una curiosidad original de este pueblo. Ora sabréis que su riqueza de expresión intelectual es tan prodigiosa, que hablan en una lengua y escriben en otra [219]. Así que en llegando a estas regiones hospitalarias dímosnos al trabajo de enterarnos de la etnología de la tierra, y entre tanta sorpresa y asombro que se nos deparó, no fue de las menores, por cierto, tal originalidad lingüística. En las conversaciones utilízanse los Paulistanos de una jerigonza bárbara y multifacética, crasa de factura, e impura en lo vernáculo, mas que no deja de tener su saber y fuerza en las apóstrofes, y también en las voces del juguetear. De éstas y aquéllas nos enteramos, con solicitud; y nos será grata empresa enseñároslas ahí llegando. Mas si de tan despreciable lengua se utilizan en la conversación los naturales de esta tierra, tan luego toman la pluma se despojan de tantas asperezas, y surge el Hombre Latino, de Linneo, expresándose en otro lenguaje, muy próximo del virgiliano, y al decir de un panegirista, idioma de meguez, que, con imperecedera gallardía, intitúlase: lengua de Camões! De tal originalidad y riqueza os ha de ser grato tener ciencia cierta, y más aún os espantaréis con saber que a la gran y casi total mayoría ni esas dos lenguas bastan, sino que se enriquecen del más legítimo italiano, por más musical y gracioso, y que en todos los rincones de la urbs es versado. De todo nos enteramos satisfactoriamente, gracias a los dioses; y muchas horas hemos ganado conjeturando sobre la Z del término Brazil y la cuestión del pronombre "se" [220]. Otrosí, hemos adquirido muchos libros bilingües, llamados "tumba-burros", y el diccionario Pequeño Larousse; y ya estamos en condiciones de citar en el original latino muchas frases célebres de los filósofos e de los textículos de la Biblia.

En fin, señoras Amazonas, habréis de saber aún que a estos progresos y lúcida civilización han elevado esta gran ciudad sus mayores, también llamados políticos. Con dicho apelativo desígnase una raza refinadísima de doctores, tan desconocidos de vosotras, que los diríais monstruos. Monstruos son en verdad, empero en la grandiosidad incomparable de la audacia, de la sapiencia, de la honestidad y de la moral; y sin embargo aunque con los hombres se parezcan, origínanse ellos de las reales Harpías-Güirá-Guazú y muy poco tienen de humanos. Obedecen todos a un emperador, llamado Papá Grande [221] en la jerga familiar, y que habita en la

oceánica ciudad de Rio de Janeiro —la más bella del mundo, en opinión de todos los extranjeros, y que por mis propios ojos verifiqué.

Finalmente, señoras Amazonas, y muy amadas súbditas, asaz hemos sufrido y soportado arduos y constantes pesares, después de que los deberes de nuestra posición nos apartaron del Imperio de la Mata-Virgen. Por acá todo son delicias y venturas, maguer ningún gozo tengamos ni ningún descanso en cuanto no recuperemos el perdido talismán. Hemos de repetir mientras tanto que nuestras relaciones con el doctor Venceslao son las mejores posibles; que las negociaciones están entabladas y perfectamente encaminadas; y bien podríais enviar de antemano las albricias que anunciamos con anterioridad. Con poco vuestro abstemio Emperador se contenta; si no pudiereis enviar doscientas trajineras llenas de granos de cacao, mandad cien, o al menos cincuenta!

Recibid la bendición de vuestro Emperador y más salud y fraternidad. Acatad con respeto y obediencia estas mal trazadas líneas y, principalmente, no os olvidéis de las albricias y de las polonesas, que de tanto menester habremos.

Ci guarde a Vuestras Excelencias,

MACUNAÍMA,
Imperator.

X

PAUI - PÓDOLE

Venceslao Pietro Pietra quedó muy enfermo con la soba y estaba todo enguatado en ramas de algodón. Pasó meses en la hamaca. Macunaíma no podía ni dar paso para recuperar la muiraquitán ahora guardada dentro del caracol [222] y bajo el cuerpo del gigante. Imaginó botar unos comejenes en las chinelas del otro, porque, según eso, trae muerte, pero Piaíma tenía el pie hacia atrás y no usaba babuchas. Macunaíma estaba molesto con aquel ata y desata y se pasaba el día en la hamaca masticando cazabe-blando entre largas libaciones [223] de aguardiente-caña. Por ese tiempo vino a pedir posada a la pensión el indio Antonio [224], santo famoso con la compañera suya, doña Madre de Dios. Visitó a Macunaíma, hizo un discurso y bautizó al héroe ante el dios que habría de venir y que tenía forma ni bien de pez aunque tampoco de tapir. Fue así que Macunaíma entró a la religión Caraimoñaga que andaba haciendo furor por la Tierradentro de Bahía.

Macunaíma aprovechaba la espera perfeccionándose en las dos lenguas de la tierra, el brasileño hablado y el portugués escrito. Ya le sabía el nombre a todo. Una vuelta fue día de la Flor [225], fiesta inventada pa que los brasileños fueran caritativos y había tantos mosquistos carapanás que

rajó del estudio y se fue a la ciudad a refrescar las ideas. Fue y vio una exageración de cosas. Paraba en cada escaparate y examinaba dentro de él aquella porción de monstruos, tantos que hasta parecía la sierra del Ereret donde todo se refugió cuando la gran crecida inundó el mundo [226]. Macunaíma paseaba y volvía a pasear y se encontró a un cuñataí con un jacubo de junco cargadito de rosas. La mocica hizo que parara y le puso una flor en la solapa suya, diciendo:

—Cuesta un-milagro.

Macunaíma se puso recontra-contrariado porque no sabía cómo se llamaba ese agujero de la máquina ropa donde la cuñataí le enjaretó la flor. El agujero se llamaba ojal. Imaginó averiguando bien en la memoria, pero nunca de los nuncas había oído en verdad el nombre de aquel agujero. Quiso llamar aquello de agujero pero luego vio que se confundía con los otros agujeros de este mundo y quedó con vergüenza ante la cuñataí. "Orificio" era palabra que las gentes escribían pero nunca a nadie se le oía decir "orifício". Después de mucho piense y piense supo que no había medios para descubrir el nombre de aquello y se dio cuenta que de la Rua Direita donde se topó con la cuñataí ya había ido a parar adelante de São Bernardo, pasandito nomás de la morada del Maese Cosme. Entonces se volvió, pagó a la joven y le dijo jetón jetón:

—Usté me anda preparando un día como la piel de Judas! No me vuelva a poner flor en este... en este manchaypuito [227], doña!

Macunaíma era desbocado de una vez por todas. Había dicho un palabrón muy puerco, harto! La cuñataí no sabía que puito era una leperada y mientras el héroe volvía de luna con lo sucedido pa la pensión, se quedó riendo, encontrándole la gracia a la palabra. "Puito..." decía ella. Y repetía rechistoso: "Puito... Puito...". Pensó que era moda. Entonces se puso a decirle a toda esa gente que si querían que les botara una rosa en el puito. Unos querían y otros no quisieron, la otras cuñataís escucharon la palabrita, la repitieron y "puito" pegó. Nadie más decía ojal o boutonnière por ejemplo; sólo puito y puito se escuchaba.

Macunaíma anduvo hecho un vinagre una semana sin comer sin juguetear y sin dormir sólo porque deseaba saber las lenguas de la tierra. Se acordaba de preguntar a los demás cómo era el nombre de aquel agujero pero tenía vergüenza de que fueran a pensar que era ignorante, y mejor chitón.

Por fin llegó el domingo-chingolingo pie-de-cachimbolimbo [228] que era día de la Cruz del Sur, nuevo día de fiesta inventado por los Brasileños para descansar un poco más. De mañana hubo desfile en el barrio de la Mooca, al medio día una misa al aire libre en el Corazón de Jesús, allá tipo cinco un desfile de carros alegóricos y batalla de confetis en la avenida Rangel Pestana y de noche, después de la manifestación de los diputados y desempleados por la calle Quince, se iba a estallar fuegos artificiales en el Ipiranga [229]. Entonces para solaz y esparcimiento Macunaíma se fue al parque a ver castillos y toritos de fuegos artificiales.

No había terminado de salir de la pensión y ya se había topado con una cuñá clarísima, rubita, pura hijita-de-la-mandioca, toda de blanco y sombrero de jipijapa rojo cubierto de margarititas. Se llama Fraulein [230] y siempre carecía de protección. Se amancornaron y se allegaron allá. El parque era una bonitura. Había tantas máquinas fuentes-brotantes mezcladas con la máquina luz eléctrica que el uno se recagaba en el otro para aguantar la admiración. Eso hizo la doña y Macunaíma le chapurreó dulcemente:

—Maní... hijita de la yuca...!

Pues entonces la alemancita llorando conmovida se viró y le preguntó a él si la dejaba clavar aquella margarita en el puito suyo. Primero el héroe quedó muy aturdido, harto! y quiso enojarse pero después ató cabos y se dio cuenta que había sido muy inteligente. Macunaíma dio una carcajadota.

Pero el caso es que "puito" ya había entrado hasta en revistas que estudiaban a conciencia los idiomas escritos y hablado y ya estaba más aceptado que por las leyes de la catalepsia elipsis síncope mentonimia metafonía metátesis próclisis prótesis aférisis apócope haplología etimología popular y todas esas leyes; la palabra "ojal" vino a dar "puito" por medio de una palabra intermediaria, la voz latina "raboenitius" (ojal-raboenitius-puito) de forma tal que rabonito, aunque no encontrada en los documentos medioevales, afirman los doctos que en verdad existió, siendo de uso corriente en el sermo vulgaris.

En ese momento un mulato de la mayor mulatería [231] se trepó a una estatua y principió un discurso entusiasmado explicando a Macunaíma lo que era el día de la Cruz del Sur. En el cielo descampado de la noche no había ni una nube ni Capei. Uno podía divisar a los conocidos, los padres-de-los-árboles los padres-de-las-aves los padres-de-las-cazas y parientes manos padres madres tías cuñás cuñataís y cuñadas, todas esas estrellas guiñaguiñando felizotas en esa tierra sin mal, donde había mucho bizcocho y poca tambocha, allá en el firmamento. Macunaíma pelaba la oreja muy agradecido, concordando con la larga perorata que el discursante hacía para él. Sólo después de mucho apuntar el hombre y mucho describir fue que Macunaíma percibió lo que el tal Crucero era, ya que esas cuatro estrellas sabía muy bien que se trataban del Padre de Paují, alojadas en el camperío de los cielos. Le dio rabia la mentira del mulato-imitamicos y berreó:

—No es así!

—...Señores míos —discursaba el otro—, aquellas cuatro estrellas rutilantes como lágrimas ardientes, en el decir del sublime poeta, son el sacrosanto y tradicional Crucero que...

—Así no es!

—Psiu!

—...el símbolo más...

—No es así!

—Apoyados
—Fuera!
—Psiu!... Psiu!
—...más su-sublime y maravilloso de nuestra ama-mada patria es aquel misterioso Crucero lucífero que...
—No es así!
—...ve-véis con...
—Non ti burles!
—...sus... cua... tro claras lentejuelas de plat...
—No es así!
—No es así! —gritaban también los demás.

Con tanta algarabía el mulato se desnorteó y todos los presentes animados por el "No es así" del héroe andaban con muchas ganas de armar trifulca. Pero Macunaíma vibraba de tan alebrestado que ni cuenta se dio. Saltó arriba de la estatua y principió por contar la historia del Padre del Paují. Que era más o menos así:

—Está mal contado! Muy señores y señoras mías! Aquellas cuatro estrellas de ahí son el Padre de Paují! Juro que es el Padre del Paují, mis amigos, que posa por el vasto campal de los cielos!... Eso fue en tiempos en que los animales ya no eran hombres y sucedió en el gran mato Fulano. Había una vez dos cuñados que vivían muy lejos uno del otro. Uno se llamaba Camán-Pabinque y era un yerbaterajo. Una vuelta el cuñado de Camán-Pabinque se adentró en el mato por el amor de cazar un poquito. Los andaba haciendo y se topó con Pauí-Pódole y su compadre cocuyo Camaiguá. Y Pauí-Pódole era el Padre de Paují. Estaba trepado en el gajo alto de un vucapuá, descansando. Entonces, el cuñado del chamán regresó al cabañal y le platicó a la compañera suya que se había topado con Pauí-Pódole y su compadre Camaiguá [232]. Y el Padre del Paují en tiempos muy de endenantes ya había sido gente como nosotros. Más a mi favor, dijo el hombre, había querido matar a Pauí-Pódole con la cerbatana pero no alcanzó el gajo alto del Padre del Paují en la vucapúa [233]. Entonces agarró la flecha hecha de paracuúba con punta de guádua y se fue a pescar zamurito. Luego Camán-Pabinque llegó a la cabaña del cuñado y le dijo:

"—Mana, ¿qué fue lo que su compañero le contó a usté?

"Entonces la mana le contó todo al curandero y que Pauí-Pódole estaba trepado en la enramada de la vucapúa, con su compadre el cocuyo Camaiguá. Al otro día de mañanita Camán-Pabinque salió de camuatí suyo y halló a Pauí-Pódole graznando en la vucapúa. Entonces el yerbaterajo se convirtió en la tocandira Ilag y fue subiendo por el tronco, pero el Padre del Paují divisó a la hormigona y sopló un fuerte pío. Batió tamaño ventarrón que el hechicero se desbarajustó del palo, cayendo en las chamizas del soto-bosque. Entonces se transformó en la tacurí Opalá menorcita y se fue subiendo otra vez, pero Pauí-Pódole volvió a mirujear a la hormiguita, sopló y se vino un vientecito haciendo brisa que

sacudió a Opalá hasta las andacaás de la soto-selva. Entonces Camán-Pambinque se convirtió en la lavapiés llamada Meg, pequeñita, subió en la vucapúa, picó al Padre del Paují en el mero hoyito de la nariz, enrolló el cuerpico y trayendo la cuestión entre las tenazas, zás! le chorreó ácido-fórmico. Qué vaina ésa! Raza! En eso Pauí-Pódole tendió un vuelo medio desperdigado por el dolor y estornudó lejos a Meg! El hechicerajo ni aunque queriendo pudo salir más del cuerpo de Meg, del puro susto que tomó. Y se quedó esa plaga más de la hormiguita-lavapiés con nosotros... Raza!

"Mucha tambocha y poco bizcocho,
luchas son que al Brasil dejan mocho!"

"He dicho... Al otro día Pauí-Pódole se quiso ir a residir al cielo para no padecer más con las hormigas de nuestra tierra, y así lo hizo. Le pidió a su compadre luciérnaga lucir por el camino de enfrente con sus linternitas verdes iluminadas. El cocuyo Cunavá [234] sobrino del otro se fue al frente alumbrando camino para Camigúa y le pidió a su mano Alúa que se fuera al frente alumbrando a él también. El mano le pidió al papá, papá le pidió a mamá, mamá pidió pa toda la ascendencia la descendencia, al jefe-de-policía y al inspector de tolerancias [235] y tantos cuantos, una nube de luciérnagas se fueron reluciendo por el camino unas a otras. Así lo hicieron, gustaron de allá y siempre unas tras otras ya nunca más volvieron del vasto campal de los cielos. Es aquel camino de luz atravesando el espacio que de aquí se divisa. Pauí-Pódole arrevoló pal cielo y allá se quedó. Raza! aquellas cuatro estrellas no es el Crucero, qué Crucero ni qué ocho cuartos! Es el Padre del Paují! Es el Padre del Paují, gentes! Es el Padre del Paují, Pauí-Pódole que posa por el vasto campal de los Cielos!...

"Hay más nada" [236].

Macunaíma paró fatigado. En ese momento se irguió de la muchitanga un largo runrún de felicidad haciendo relumbrar más aún a las personas, los padres-de-los-pájaros los padres-de-los-peces los padres-de-los-insectos los padres-de-los-árboles todos esos conocidos que paran por el camperío del cielo. Y era inmenso el contento de aquella paulistanada mandando ojos de asombro pa las gentes, pa todos esos padres de los vivos brillando su morar en el cielo. Y todas esas apariciones de antes fueron gentes, después fueron las visiones misteriosas que hicieron nacer a todos los seres vivos. Y ahora son las estrellitas del cielo.

El pueblo se retiró conmovido, feliz, con el corazón lleno de explicaciones y repleto de estrellas vivas. Nadie se mortificaba ya, ni con el día de la Cruz del Sur ni con las máquinas fuentes-brotantes mezcladas con la máquina luz eléctrica. Fueron todos a casa a poner vellón debajo de la sábana porque por haber jugado con fuego aquella noche de seguro iban a orinar la cama. Se fueron todos a dormir. Y la oscuridad se hizo.

Macunaíma parado arriba de la estatua se quedó ahí solitario. También conmovido. Miró a las alturas. Qué Crucero ni qué macanas! Era Pauí-Pódole y se percibía retebién de aquí... Y Pauí-Pódole se estaba riendo con él, agradecido. De repente pió tan largo y tendido que parecía trenecito. Pero no era tren, era pío y el soplido apagó todas las luces del parque. Entonces el Padre del Paují movió un ala mansamente despidiéndose del héroe. Macunaíma iba a agradecer, pero el pavo salvaje levantando polvo de neblina largó en una carrera desparramándose por el vasto campal de los cielos.

XI

LA VIEJA CEIUCÍ

Al otro día el héroe se despertó muy constipado. Era porque a pesar del calurón de la noche había dormido con ropa por miedo a la ventolera [237] que agarra a los individuos que duermen desnudos. Pero estaba muy campante por el éxito del discurso de la víspera. Esperó de comeansias los quince días de la enfermedad resuelto a contar más casos al populacho. Pero cuando se puso bueno era de mañanita y quien cuenta cuentos de día, rabo de jutía cría [238]. Por eso convidó a los manos a cazar, y así lo hicieron.

Cuando llegaron al bosque de la Salud [239] el héroe murmuró.

—Aquí sirve.

Puso a los manos en acecho, le prendió fuego al bosque y se quedó también emboscado en espera de que saliera algún venado guataparo para cazar. Pero no había ningún venado por allá cuando la quema acabó, ¿y ustedes creen que algún guataparo o algún guazubirá apareció? Largarto! Sólo salieron dos tristes ratas achicharradas. Entonces el héroe venadeó a las ratas chamuscadas, se las comió y sin llamar a los manos volvió pa la pensión.

Allegándose allacito arrejuntó a los vecinos, criados la encargada cuñás dactilógrafos estudiantes burócratas, muchos empleados-públicos! todo ese vecinderío y les contó que había ido a cazar en el mercado del Arouche [240] y mató dos...

—...guataparos no, no eran venados guataparos, eran dos venados guazubirás que comí con los manos. Hasta venía trayendo un trocito pa ustedes pero el pero es que entré en tenguerengue en la esquina, me caí con todo y paquete y como que se los comió el comején [241].

Toda la gente se requetespantó con lo sucedido y desconfiaron del héroe. Cuando Maanape y Yigué llegaron, los vecinos corrieron a preguntarles si de veritas Macunaíma había cazado dos guazubirás en el mercado del Arouche. Los manos se pusieron fuera de sus casillas porque no sabían mentir y exclamaron irritadísimos.

—Qué guazubirás ni qué ojo de hacha! El héroe nunca mató venado! No había ningún venado en la cacería! Cae más pronto un hablador que un cojo! En cambio fueron dos ratas tatemadas lo que Macunaíma agarró y comió.

Entonces la vecindad cayó en que todo era chanchullo del héroe, y con mucha rabia entraron al cuarto suyo para recibir explicaciones. Macunaíma estaba tocando una flautita hecha con canutillo de papayo. Paró el soplido, aparó la boquilla de popotitos y se admiró muy tranquilo:

—Y ora, pa qué toda esta chusma y en mi cuarto!... Es malo pa la salú, gente!

Todos juntos le preguntaron:

—¿Qué fue en verdá lo que usté cazó, hérue?

—Dos guataparos.

Entonces los criados las cuñás estudiantes empleados-públicos, todos esos vecinos principiaron por reírse de él. Macunaíma no dejaba de aparar la boquilla de la flautita. La encargada cruzada de brazos sermoneó así:

—Pero, mis cuidados, pa qué anda diciendo usté que fueron dos venados en vez de dos ratas chamuscadas!

Macunaíma le fijó los ojos y respondió:

—Mentí [242].

Todos los vecinos quedaron con cara de André [243] y cada uno fue saliendo despaciote. Y André era un vecino que andaba siempre con la cara de palo. Maanape y Yigué miraron con envidia por la inteligencia del mano. Maanape aún le dijo:

—Pero pa qué mintió usté, hérue!

—No fue queriendo... quise contarles lo que le había pasado a uno cuando me di cuenta, zás, ya estaba macaneando.

Hizo a un lado la flautita, agarró el güiro [244] expectoró y descantó. Descantó la tarde enterita una moda tan melancólica pero tan melancólica que los ojos suyos lloraban a cada estrofa. Paró porque los sollozos no lo dejaban continuar. Largó el güiro. Allá afuera, la vista bajo la cerrazón era una tristumbre al alicaer de la tarde. Macunaíma se sintió desinfeliz y lo agarró la macacoa por Ci, la inapreciable. Llamó a los manos pa consolarse juntos. Maanape y Yigué llegaron a sentarse a su lado en la cama suya y los tres hablaron largo y tendido de la Madre de las Matas. Y desperdigando morriña hablaron de morros matos sabanas cielos encapotados dioses y barrancas traicioneras del Uraricoera. Fue allá donde habían nacido y reído por primera vez en los chinchorros. Recargados en las hamacas-maquiras allá por el desyerbado del mocambo, el güiri-güiri de los güirás [245] gorjeaba que no les alcanzaba el día y eso que eran más de quinientas familias de güirás... Cerca de quince veces mil especies de animales ensombrecían el mato de tantos millones de árboles que no había cuenta posible... Una vuelta un hombre blanco y barbado trajo de la tierra de los ingleses, dentro de un morral gótico, la gripe que hacía que Macunaíma llorara y los acatarrara tanto con su

morriña. Y la gripe se había ido a vivir al antro de las hormigas mumbucas reteprietas. En el oscurerío, el calor se amansaba como saliendo del agua; para trabajar se cantaba; nuestra madre quedó convertida en un terso teso en el lugar llamado Padre de la Tocandeira... Ay, qué flojera... Y los tres manos sintieron cerquita el cuchicheo del Uraricoera! Uy! qué bueno era por allá... El héroe se tiró atrás llorando echadote en la cama.

Cuando las ganas de llorar se fueron, Macunaíma espantó a los mosquitos y quiso distraerse. Se acordó de ofender a la madre del gigante con una leperada nuevecita venida de Australia. Transformó a Yigué en la máquina teléfono pero el mano aún andaba muy confundido con el caso de la mentira del héroe así que no hubo medios para comunicar. El aparato andaba descompuesto. Entonces Macunaíma fumó habas de paricá [246] para pipiscar sueños sabrosos y se adormeció rebién.

Al otro día se acordó que necesitaba vengarse de los manos y resolvió tenderles una. Se levantó de madrugada y fue a esconderse al cuarto de la encargada. Jugueteó para hacer tiempo. Después volvió hablando jadeado pa los manos:

—Oigan manos, hallé rastro fresco de tapir mero en frente de la Bolsa de Valores!

—Que qué decís, perdiz!

—Pos que sí, quién lo iba a decir!

Nadie aún había matado tapir por la ciudad. Los manos salieron despavoridos y fueron con Macunaíma a matar al bicho. Llegaron allá, principiaron por procurar el rastro entre aquel mundón de gentes comerciantes revendedores bajistas matarazzos-italorricachones que viendo a los tres manos curvados por el asfalto procurando comenzó campeando también, todo aquel mundón de gente. Buscaban rebuscaban, ¿y usted encontró? así ellos! Entonces preguntaron a Macunaíma:

—¿Adónde es que usté encontró rastro de tapir? Aquí no hay rastro ninguno!

Macunaíma no dejaba de campear diciendo siempre:

—Tatapé, dzónanei pemonéite héhé zeténe netaíte.

Y los manos regatones zánganos merchachifles magdalenas [247] y magyares recomenzaban la procura del rastro. Cuando se cansaban paraban para preguntar, y Macunaíma campeando siempre repetía:

—Tatapé, dzónanei pemonéite héhé zeténe netaíte.

Y todo aquel mundón de gente procurando. Era cerca de la noche cuando pararon descorazonados. Entonces Macunaíma se disculpó:

—Tatapé, dzónanei pemo...

Ni lo dejaron que acabara, preguntándole todos lo que significaba aquella frase. Macunaíma respondió:

—Sepa. Aprendí esas palabras desde tiernito allá en casa.

Y todos se calentaron mucho. Macunaíma se apartó con disimulo y diciendo:

—Calma gentes! Tatápe héhé! No dije que hay rastro de tapir. No. Dije que había! Ahora ya no hay nada.

Fue peor. Uno de los comerciantes se enojó de veras y el reportero que estaba al lado suyo viendo al otro con bronca se enojó también por demás.

—Eso no es justo! Pues uno entonces se la pasa trabajoseando para ganarse el pan-nuestro y zás! un individuo lo sonsaca a uno el día entero del trabajo sólo pa campear rastro de tapir!

—Discúlpeme, joven, pero yo no le pedí a nadie que buscara rastro! Mis manos Maanape y Yigué fueron quienes anduvieron pidiendo, yo no! Es culpa de ellos!

Entonces la chusma que ya estaba muy cabrera se volteó contra Maanape y contra Yigué. Y todos, y eran muchos! andaban con ganas de armar una trifulca. Entonces un estudiante se subió en la capota de un auto y discursó contra Maanape y contra Yigué. La chamuchina ya se estaba haciendo mala sangre.

—Señores míos, la vida de un gran centro urbano como São Paulo ya obliga a una intensidad tal de trabajo que ya no es permitido dentro del magnífico engranaje de su progreso el paso, aun siquiera momentáneo, de seres inocuos. Yergámosnos todos en una sola voz contra los miasmas deletéreos que maculan nuestro organismo social y ya que el Gobierno cierra los ojos y malversa los cofres de la Nación, seamos nosotros mismos los justiciadores. . .

—Lincha! Lincha! —la turba empezó a gritar.

—Qué Licha ni qué nada! —exclamó Macunaíma doliéndose al castigo por los manos.

Y todos se voltearon contra él otra vez. Y ahora ya estaban enojadísimos. El estudiante continuaba para sí:

— . . .y cuando el trabajo honesto del pueblo es perturbado por un desconocido. . .

—Que qué! a mí ninguno me ningunea! —berreó Macunaíma desesperado por la patochada.

—Usted!

—No lo soy, jijos!

—Es!

—Largo! váyase a ver si los pericos maman, joven! Desconocida es la señora madre suya, oyó! —y volteando hacia la mengambrea—: Qué es lo que se están pensando, eh! No, no tengo miedo! Ni de uno de dos ni de diez mil y en un ratito arraso aquí con todo esto!

Una magdalena que estaba frente al héroe, viró hacia un comerciante que estaba atrás de ella y se enojó.

—Dejá de franelear, atorrante!

El héroe estaba ciego de rabia, y pensó que era con él:

—Qué "dejá de franelear" es ése! si no estoy cachondeando a nadie, doña metete!

—Lincha al franela!

—Pos vengan, flor de cabrones!

Y avanzó hacia la multitud. El abogado quiso huir pero Macunaíma le dio un puntapié en sus espaldas y entró el vulgo repartiendo zancadillas y cabezazos. De repente vio enfrente a un hombre alto rubio y muy lindo. Y el hombre era un paco. A Macunaíma le dio odio tanta bonitura y asentó una bruta galleta en la ñata del paco. El carabinero berreó y mientras hablaba una frase en lengua extranjera [248] agarró al héroe del cogote.

—Prrreso!

El héroe se quedó helado.

—Preso, ¿por qué?

El policía le hizo segunda con una porción de cosas en lengua extranjera y lo detuvo firme.

—No estoy haciendo nada! —fue lo que el héroe murmuró con miedo.

Pero el paco no quiso conversa y fue bajando la laderita con todo el gentío por atrás. Otro paco llegó y los dos hablaron muchas frases, hartas! en lengua extranjera y por allá se fueron empujando al héroe ladera abajo. Un testigo de todo contó lo sucedido para un señor que estaba en el portal de una frutería y el señor apenado atravesó la multitud haciendo que los pacos pararan. Ya era la calle Líbero [249]. Entonces el señor hizo un discurso pa los pacos que no debían llevar preso a Macunaíma porque el héroe no hizo nada. Se habían reunido montón de pacos pero nadie entendió la perorata porque ninguno pescaba nada de brasileño. Las mujeres lloraban con lástima del héroe. Los pacos hablaban por demás en una lengua extranjera y una voz gritó:

—No pueden!

Entonces a la muchitanga le dio la gana de pelear otra vez y de todos lados se oían gritos: "Larga!". "No se lo lleven!". "No pueden!". "No pueden!", un despelote, "Suelta". Un dueño de fundo estaba dispuesto a hacer discurso insultando a la Policía. Los pacos no entendían nada y gesticulaban, muy enmarañados hablando en lengua extranjera. Se formó un desbarajuste terrible. Entonces Macunaíma se aprovechó de la balumba y piernas pa qué las quiero! Venía un tranvía desbadajándose en la carrera. Macunaíma se subió de palomita al tranvía y fue a ver cómo la pasaba el gigante.

Venceslao Pietro Pietra ya comenzaba a convalecer de la soba que apañó en la macumba. Hacía un calurón dentro de casa porque era hora de cocinar polenta y afuera el fresco estaba bueno por causa del viento pampero. Por eso el gigante con la vieja Ceiucí las dos hijas y los criados tomaron unas sillas y se vinieron a sentar en la puerta de la calle para disfrutar del fresquecito. El gigante aún no salía del algodón y estaba como fardo caminando. Tal cual. Se sentaron.

El mi-chumí Chipi-chipi andaba añublando por el barrio y se encontró a Macunaíma haciendo añagazas en la esquina. Paro y se quedó viendo al héroe. Macunaíma se volteó:

—Qué nunca diablos vio!

—Qué es lo que usté anda haciendo por ahí, conocido!

—Estoy asustando al gigante Piaíma con su familia.

Chipi-chipi desembuchó:

—Cuál No ve que el gigante ni le tiene miedo!

Macunaíma encaró al paliducho mi-chumí y le dio rabia. Quiso pegarle pero recordó de memoria: "Cuando ande usté embraverdeciendo cuente hasta tres antes de ponerse maduro", contó y se amansó de nuevo. Entonces secundó:

—¿Quiere apostar? Hago rehago y garantizo que Piaíma se mete con miedo de mí. Escóndase allá cerca pa escuchar sólo lo que hablan.

Chipi-chipi le avisó:

—Oiga, conocido, tome tiento con el gigante! Usté ya sabe de lo que es capaz. Piaíma anda debilón debilón pero pajilla que tuvo ají guarda el ardor... Si usté de veras no tiene miedo, apuesto.

Se convirtió en una gota y chispeó cerca de Venceslao Pietro Pietra con la compañera las hijas y los criados. Entonces Macunaíma agarró la primera palabrota de la colección y la arrojó en la cara de Piaíma. El palabrón llegó de lleno pero Venceslao Pietro Pietra ni se incomodó, como buen chancho. Macunaíma asentó otro garabato más feo en la caapora. La ofensa llegó de lleno como para molestar pero nadie se dio por enterado. Entonces Macunaíma lanzó toda la colección de leperadas y eran diez mil veces diez mil ordinarieces. Venceslao Pietro Pietra dijo a la vieja Ceiucí, bien bajito:

—Hay algunas que uno no conoce aún, guárdalas para nuestras hijas.

Entonces Chipi-chipi volvió a la esquina. El héroe se desgañitó:

—Tuvieron o no tuvieron miedo!

—Qué miedo ni qué nada, conocido! Hasta el gigante mandó guardar las groserías nuevas pa que las hijas jugaran. De mí sí que tienen miedo, ¿usté apuesta? Vaya allá cerca y oiga nomás.

Macunaíma se transformó en un zompopo que es el macho de la hormiga tambocha y se fue a enroscar en la rama de algodón que enguataba al gigante. Chipi-chipi se montó en una neblina y cuando iba pasando arriba de la familia soltó una orinadita al aire. Comenzó cribando una tapayagua finita-finita. Cuando las gotas se vinieron cayendo el gigante miró para una atrapada en la mano suya y tuvo pavor de tanta agua.

—Mirá, che, andá!

Y todos con mucho miedo se fueron corriendo hacia adentro. Entonces Chipi-chipi se desapeó y le dijo a Macunaíma:

—¿Está viendo?

Y así hasta hoy. La familia del gigante tiene miedo de pis de Chipi-chipi pero de malas-palabras, nanay! [250]

Macunaíma entonces quedó muy despechado y le preguntó a su rival:

—Dígame una cosa mariposa: usté conoce la lengua del len-péngua-pá? [251]

—Nunca oí esa vaina!

—Pos entonces, rival: An-pan-dá-pá a la-pá mier-per-da-pá!

Pero estaba tan contrariado por haber perdido la apuesta que se acordó de ir a dar una pescada. Pero no podía pescar ni de flecha ni con barbasco ni con conapí ni con jebe o ayaré ni con embudo de tronco hueco ni con empalizadas de angostura ni con carrizo ni con arpón o nasa-mimbreña ni con fisga tortuguera ni con falsas frutas pal pacú ni con plomada ni de serón de bejuco ni tridente ni con confín ni palangre ni de medio-mundo cebo atarraya manga buitrón arco espinel jábega tilbe jamo en penca de anzuelos en varas de cañaliega [252], todos esos utensilios cera de abeja mandaguarí y los bagres mordían y se llevaban anzuelo y todo. Pero había ahí cerca un Inglés pescando aimarás con anzuelo de verdad. Macunaíma regresó a casa y le dijo a Maanape:

—Qué se va a hacer! Carecemos de tomar el anzuelo del Inglés. Voy a virar aimará de mentiras pa engañar a don Bife [253]. Cuando me pesque y dé un golpe en mi cabeza entonces hago guác! fingiendo que morí. Cuando me arroje en la serija usté le pide el pez más grande pa comer y soy yo.

Así lo hizo. Se convirtió en la dicha tararira [254] y saltó a la laguna, el Inglés la pescó y le golpeó la cabeza. El héroe gritó guác! Pero el pero es que el Inglés quitó el anzuelo del gaznate del pez. Maanape se fue viniendo y muy disimulado le pidió al Inglés:

—¿No da un poco de pez pa mí, don Yes?

—All right. —Y le dio una sardina-rabo-de-candela.

—Ando padeciendo de hambre, don Inglés! déme un grandulón [255], ándele! aquel gordito de la serija!

Macunaíma estaba con el ojo izquierdo durmiendo pero Maanape lo reconoció rebién. Maanape era hechicero. El Inglés dio el aimará a Maanape quien agradeció y se fue yendo. Cuando estaba legua y media lejos la tararira se volvió Macunaíma otra vez. Y así tres veces. El Inglés siempre quitando el anzuelo del gaznate del héroe-pez. Macunaíma le secreteó al mano:

—Qué se va a hacer! Carecemos de tomar el anzuelo del Inglés. Voy a convertirme en piraña de mentiras y arranco el anzuelo de la caña.

Se convirtió en una feroz piraña saltó a la laguna arrancó el anzuelo y desvolteándose legua y media abajo otra vez en el lugar llamado Pozo del Ombú donde había unas piedras repletas de letreros encarnados de la gente fenicia, se sacó el anzuelo del gañote bien contento porque ahora podía pescar pejerrey valentón aruaná cajaro cabeza-de-manteco, todos esos peces. Los dos manos se iban yendo cuando escucharon al Inglés hablándole al Uruguayo:

—Qué puedo hacer ahora! Ya no poseo más anzuelo pues la piraña se lo tragó. Me voy pa vuestra tierra, conocido [256].

Entonces Macunaíma hizo un gran gesto con los dos brazos y gritó:

—Espera un cachito, carapálida! [257]

El Inglés se devolvió y Macunaíma sólo para embromarlo lo convirtió en la máquina London Bank.

Al otro día dijo a los manos que se iba a pescar pecesotes al igarapé Tieté. Maanape le advirtió:

—No vaya, hérue, que si no, se topa con la vieja Ceiucí mujer del gigante. Se lo come, eh!

—Siempre han sido más bravos los tenajales que la cal! —fue lo que Macunaíma explicó. Y partió.

No bien lanzó la línea desde encima de una paranza cuando se fue viniendo la vieja Ceiucí pescando con esparavel [258]. La caapora vio la sombra de Macunaíma reflejada en el agua y lanzó de prisa la atarraya pescando sólo sombra. El héroe ni le halló la gracia porque estaba temblando de miedo; entonces, para agradecer, dijo así:

—Buenos días, mi agüe!

La vieja viró la cara pa lo alto y descubrió a Macunaíma arriba del entarimado [259].

—Venga acá, mi nieto.

—No, allá no voy [260].

—Entonces mando avispones.

Y así lo hizo. Macunaíma arrancó un manojo de gordo-lobo y mató a los avispones.

—Baje mi nieto, que si no, mando novatas!

Y así lo hizo. Las hormigas novatas se atenazaron en Macunaíma y éste cayó al agua. La vieja lo atarrayó, envolviendo al héroe en las mallas y se fue a casa. Llegando allá puso el embrollo en la sala-de-visitas que tenía una lámpara de mesa encarnada y fue a llamar a su hija mayor que era rehabilidosa, pa que las dos se comieran el pato que había cazado. Y el pato era Macunaíma el héroe. Pero la hijorrona estaba muy ocupada porque era retehabilidosa y la vieja para adelantar los quehaceres se fue a hacer fuego. La Caapora poseía dos hijas y la más nueva, que no era nada habilidosa y sólo solía suspirar, viendo a la vieja hacer fuego, desconfió: "Má, cuando viene de pesca cuenta luego lo que pescó, y hoy no. Voy a ver". Desembrolló el esparavel y salió de él un mozo retesabroso. El héroe dijo:

—Escóndame!

Entonces la moza que estaba muy bondadosa porque vivía desocupada desde hacía tiempo, llevó a Macunaíma pal cuarto y juguetearon. Ahora se están riendo el uno para el otro.

Cuando el fuego quedó bien caliente la vieja Ceiucí vino con la hijorrona de los tiquis miquis pa desplumar el pato pero encontraron puro esparavel. La Caapora se puso brava:

—Esto debe ser de mijita menor que es muy bondadosa...

Tocó en el cuarto de la moza gritando:

—Mijita menor, entregue ya mi pato que si no, arrojo a usté de la casa mía por siempre de los siempres!

La joven quedó con miedo y mandó a Macunaíma tirar veinte mil lucas por debajo de la puerta pa ver si contentaba a la golosa. Macunaíma de puro miedo ya tiró cien que se convirtieron en muchas perdices langostas robalos frascos de perfume y caviar. La vieja golosa se atragantó todo y pidió más. Entonces Macunaíma tiró un conto por debajo de la puerta. El conto contó como más langostas conejos pacas champaña encajes champiñones ranas y la vieja siempre comiendo y pidiendo con más ganas. Entonces la moza bondadosa abrió la ventana que daba al Pacaembú embutido en la soledad y dijo:

—Voy a decir tres adivinanzas, si usté atina lo dejo huir. ¿Qué es eso de que: Es largo, acañonado y tiene agujero, entra duro sale blando, satisface el gusto de la gente y no es palabra indecente?

—Ah! eso sí es indecencia!

—Tuturuto! es macarrón!

—Ahh... de veras!... qué chistoso, ¿no?

—Ahora, qué es eso de que: ¿Cuál es el lugar donde las mujeres tienen el pelo más crespito?

—Uhmm, qué bueno! eso sí sé! es ahí!

—Lépero! Es en Africa, sabía!

—Muéstremelo, por favor.

—Ahora es la última oportunidad. Diga, qué es eso lo que:

Mano, vamos a hacer
aquello que Dios consiente:
arrejuntar pelo con pelo,
y dejar al pelado adentro.

Y Macunaíma:

—Ora! También eso quién no lo sabe! Pero acá entre nos y sin que nadie nos oiga, usté es resinvergüenza, doña!

—Adivinó. ¿Que no es dormir juntando los pelos de las pestañas y dejando el ojo pelado dentro lo que usté está imaginando? Pos si usté hubiera acertado por lo menos una de las adivinanzas lo entregaba pa la golosa de mi madre. Ande, huya sin hacer revuelo, seré expulsada, volaré pal cielo. En la esquina encontrará unos caballos. Tome el castaño-escuro que tanto pisa en lo blando como en lo duro [261]. Ese es bueno. Si usté oye a un pajarito gritando "Bauá! Bauá!" [262] entonces es la vieja Ceiucí, no acuda. Ande, huya sin hacer revuelo, seré expulsada, volaré pal cielo!

Macunaíma agradeció y saltó por la ventana. En la esquina estaban dos caballos, un castaño-escuro y otro cárdeno-plomizo. "Caballo cárdeno-plomizo pa carrera Dios lo hizo" murmuró Macunaíma. Saltó en ese y salió a galope. Camineó camineó camineó y ya cerca de Manaos iba corriendo cuando el caballo se dio un hocicazo que arrancó suelo. En el fondo del agujero Macunaíma divisó una cosa relumbrando. Cavó de prisa y descubrió el resto del dios Marte, escultura griega hallada en aquellos parajes de Araripe de Alencar aún en tiempos de la Monarquía,

según una Inocente-Palomita de veintiocho de diciembre descrita en el diario Comercio do Amazonas [263]. Estaba contemplando aquel busto macanudo cuando oyó "Bauá! Bauá!" Era la vieja Ceiucí llegando. Macunaíma espoleó al cárdeno-plomizo y después ya cerca de Mendoza en la Argentina casi se da un tropezón con un galeote que venía huyendo de la Guayana Francesa [264], llegó a un lugar donde unos padres estaban melcochando. Gritó:

—Escóndanme, padres!

Los padres no bien habían escondido a Macunaíma en un jarrón vacío cuando la caapora llegó montada en el tapir.

—¿No vio a mi nieto por aquí de pasaje en su caballito comiendo forraje? [265]

—Ya pasó.

Entonces la vieja se apeó del tapir y se montó en un caballo garzo-albino que nunca fue ni vino y prosiguió. Cuando viró la sierra de Paranaguara los padres sacaron a Macunaíma del jarrón, dieron a él un caballo bayo-bajito que tan es bueno como bonito y lo mandaron rajar. Macunaíma agradeció y galopó. Luego adelante se encontró con una cerca de alambre pero era jinete: se dio una amarrada, embarró al penco y arrejuntando las manos del animal caído con un fuerte jalón hizo que el caballo girara y pasara debajo del alambre. Entonces el héroe saltó la cerca y se arremontó de nuevo. Galopó-galopó-galopó. Pasando por Ceará descifró los letreros rupestres de los indígenas del Arataña; en Rio Grande do Norte costeando el cerrote del Cabello-ni-tiene descifró otro. En Paraíba, yendo de Manguape pa Bracamonte pasó en la Piedra-Labrada con tanta inscripción que alcanzaba pa una novela. No leyó por culpa de las prisas y ni la de la Barra del Potí en Piauí, ni la de la Pajeú en Pernambuco, ni la de los Apretados del Iñamún [266], pues ya era el cuarto día y se oía cerquita por el aire: Bauá! Bauá! Era la vieja Ceiucí llegando. Y Macunaíma piernas pa qué las quiero por los eucaliptos. Pero el pajarito más cerca y Macunaíma en eso venía que venía acosado por la vieja. Por fin se topó con el nido de una surucucú que tenía parte con el Tentador.

—Escóndame, surucucú!

La víbora de la equis no bien escondió al héroe en el hoyo de la latrinita, cuando ya la vieja Ceiucí llegaba.

—¿No vio a mi nieto por aquí de pasaje en su caballito comiendo forraje?

—Ya pasó.

La golosa se apeó del garzo-albino que nunca fue ni vino y montó un caballo-de-hocico-blanco que es caballo manco y siguió.

Entonces Macunaíma escucho a la surucurú susurrando tratos con la compañera para hacer una encecinada de héroe. Saltó del hoyo de la casilla y arrojó en el terreno el anillo con brillantote que había dado pal dedo Meñique. El brillantazo se convirtió en cuatro-milagros de ca-

rretas de maíz, abono Polisú y un fordcingo de segunda mano. Mientras la surucucú miraba hacia aquello toda satisfecha, Macunaíma, pa que descansara el bayo-bajito, se arremontó en un bagual alazán-manchado, que no puede quedarse parado y galopó a través de aluviones y aluviones. Se atascó un tris en el mar de arena del llano de los Perecís y por vertientes y roquedales entró en la caatinga y asustó a las gallinas con pollitos de oro [267] de Camutengo cerca de Natal. Legua y media adelante abandonando las márgenes del São Francisco empuercados con la riada de-la-pascua, entró por una brecha abierta en el morro alto. Iba a seguirse cuando escuchó un "psiú" de cuñá. Paró muerto de miedo. Entonces salió entre caatingas-de-puerco una doña alta y feona con trenzas hasta los pies. Y la doña bisbiseando le preguntó al héroe:

—¿Ya se fueron?

—¿Se fueron, quiénes?

—Los Holandeses!

—Usté anda media empolvada con eso de los Holandeses! No hay más Holandés por acá, doña.

Era María Pereira, cuñá portuga refundida en aquella brecha del cerro desde la guerra con los Holandeses. Macunaíma ya no sabía ni por qué parte del Brasil andaba y se acordó de preguntar.

—Dígame un chascarrillo, hijo de zorra zorrillo [268], ¿cómo se llama este lugar?

La cuñá secundó señalando:

—Aquí es el Bújero de María Pereira [269].

Macunaíma soltó una carcajadota y se escabulló mientras la mujer mirujeaba otra vez. El héroe siguió de carrera y hasta pasó pa la otra banda del río Chuí. Y fue allá que se topó con el tuyuyú [270] pescando.

—Uy, uy, uy, primo tuyuyú, ¿usté me lleva pa casa?

—Cómo no!

Luego luego el tarotaro se transformó en la máquina aeroplano, Macunaíma se dio cancha en el buche [271] vacío y levantaron vuelo. Volaron sobre el llano mineiro de Urucuia, hicieron el circuito de Itapecirica y se jalaron del Nordeste. Pasando por las dunas de Mosoró, Macunaíma miró abajo y divisó a Bartolomeo Lorenzo de Guzmán [272], de sotana arremangada, peleando pa dar paso en el arenal. Gritó hacia él:

—Véngase acá con uno, ilustre!

Pero el padre gritó con gesto inmenso:

—Basta!

Después de que saltando la sierra del Tumbador en Mato Grosso dejaron a su izquierda las cordilleras de Santana de Libramento, el Tarotaro-aeroplano y Macunaíma treparon hasta el Tejado del Mundo, mataron la sed en las aguas nuevas del Vilcanota y en la última etapa volando sobre Amargosa en Bahía, sobre el Gurupá y sobre el Gurupí con su ciudad encantada, por fin se toparon de nuevo con el mocambo ilustre del igarapé Tieté [273]. En un ratito ya estaban en las puertas de la pen-

sión. Macunaíma agradeció mucho y quiso pagar la manita pero se acordó que estaba careciendo de hacer economías. Se viró hacia el tuyuyú y concluyó:

—Mire, primo, pagar no puedo pagarle pero le daré un consejo que vale oro: En este mundo hay tres barras que son la perdición de los hombres: Barras de río, barras de oro y embarradas de falda, añañay, no caiga! [274].

Pero estaba tan acostumbrado a despilfarrar que adiós ahorros. Le dio diez contos al tarotaro, subió satisfecho pal cuarto y contó todo pa los manos ya muy mortificados con la demora. Total, que el caso había costado sus buenos ojos-de-la-cara. Entonces Maanape convirtió a Yigué en teléfono y dio la queja a la Policía que deportó a la vieja golosa. Pero Piaíma tenía muchas influencias y la regresaron con una compañía de zarzuelas [275].

La hija expulsada corre por el cielo, causando revuelo de puerta en puerta. Es un cometa.

XII

VENDE - BUTE, CHOPISÓN Y LA INJUSTICIA DE LOS HOMBRES [276]

Al otro día Macunaíma se despertó afiebrado. Había delirado de veras la noche entera soñando con barco.

—Eso es viaje por mar —dijo la encargada de la pensión. Macunaíma agradeció y de tan satisfecho convirtió al tiro a Yigué en la máquina teléfono pa insultar a la madre de Venceslao Pietro Pietra. Pero la sombra telefonista [277] avisó que no secundaban. Macunaíma halló aquello extraño y quiso levantarse pa saber qué era. Pero sentía un calurón hormigueante en todo el cuerpo y una languidez de agua. Murmuró:

—Ay... qué flojera...

Volteó la cara pal rincón y empezó a decir garabatos. Cuando los manos vinieron a saber lo que era, era sarampión. Maanape fue breve para buscar a bendito Benito hierveyerbas [278] de Beberibe que curaba con alma de indio y agua de jarrón. Benito le dio un agüita e hizo rezo cantado. En una semana el héroe ya estaba descansando. Entonces se levantó y fue a ver lo que había pasado con el gigante.

No había nadie en el palacete y la mucama del vecino contó que Piaíma con toda la familia se había ido a Europa a reponerse de la soba. Macunaíma perdió la figura y se recontracontrarió. Jugueteó en la camacamera de la mucama con la cabeza en la luna y regresó a la pensión pesaroso. Maanape y Yigué hallaron al héroe en la puerta de la calle y le preguntaron:

—¿Qué, lo machucó un tren, mis cuidados?

Entonces Macunaíma contó lo sucedido y llegó a llorar. Los manos se quedaron retristes de ver al héroe así y lo llevaron a visitar el Leprosario de Guapira, pero Macunaíma estaba retecontrariado y el paseo no tuvo chiste ninguno.

Cuando llegaron a la pensión era de nochecita y estaban desesperados todos. Sacaron una porción enorme de rapé de una cornucopia simulando cabeza de tucán y estornudaron rebién. Hasta entonces pudieron pensamentear.

—Pos sí, mis cuidados, usté anduvo por ahí demore y demore dando atole con el dedo, y el gigante sí que no se iba a quedar espere y espere y se fue. Ora aguante el tren!

En eso Yigué se golpeó la cabeza y exclamó:

—Ya sé!

Los manos se llevaron un susto. Era que Yigué se acordó que podían ir a Europa también, tras la muiraquitán. Dinero, aún sobraban cuarenta contos del cacao vendido. Macunaíma aprobó al tiro pero Maanape que era hechicero imaginó volvió a imaginar y concluyó:

—Hay algo mejor.

—Pos entonces desembuche!

—Macunaíma se hace pasar por pianista, consigue una beca del Gobierno y va solito.

—Pero pa qué tanta complicación si uno posee demasiado dinero y los manos me pueden ayudar en Europa!

—A usté se le ocurre cada una de que hasta parecen dos! Sí, de que uno puede puede, pero mano, ¿si vas con fierros del Gobierno no sería mejor? Claro. Entonces!

Macunaíma estaba reflexionando y de repente se golpeó la frente:

—Ya sé!

Los manos se llevaron un susto.

—Qué fue!

—Para ésa, mejor me finjo pintor que es más bonito!

Fue a buscar la máquina gafas de carey un fonografito medias de golf guantes y quedó hecho todo un pintor.

Al otro día para aguardar la nominación mató tiempo haciendo pinturas. Así: agarró una novela de Eça de Queiroz y se fue a pasear a la Cantareira. Entonces pasó cerca de él un buhonero andador [279] y muy futuná porque poseía al amuleto uapycú de hojitas vengavenga [280]. Macunaíma pechotierra se divertía aplastando los tacurús de las hormigas tapipitingas. El tilichero saludó:

—Buen día, conocido, cómo le va, bien, muchas gracias. ¿Laburando, no?

—En esta tierra caduca, quien no trabaja no manduca.

—Así es. Bueno, ta-lueguito.

Y pasó. Legua y media adelante se topó con una zarigüeya y se acordó de trabajosear también un poquito. Agarró al tlacuachito, hizo que se tragara diez platas de dos mil morlacos y regresó con el bicho bajo el brazo. Llegando cerca de Macunaíma quiso marchantearlo:

—Buen día, conocido, cómo le va, bien, muchas gracias. Si usté quiere le vendo mi tlacuacín.

—Y qué voy a hacer con un bicho tan apestoso! —secundó Macunaíma poniéndose la mano en la nariz.

—Está catingoso pero es cosa buena. Cuando hace sus necesidades sólo plata es lo que sale! Se lo vendo barato a usté!

—Déjese de conversa, turco! Dónde ya se vio un tlacuache así!

Entonces el mercachifle le apretó la barriga a la zarigüeya y el bicho descomió las diez platitas.

—Está viendo! Sus necesidades son pura plata! Arrejuntando gente se vuelve riquísimo! Se lo dejo baratón!

—¿Cuánto cuesta?

—Cuatrocientos morlacos.

—No lo puedo comprar, si sólo tengo treinta.

—Pos entonces pa que se haga cliente y sólo por tratarse de usté se lo dejo en treinta!

Macunaíma se desabotonó los pantalones y por debajo de la camisa se quitó el cinto que cargaba el dinero. Pero sólo tenía la letra de cuarenta contos y seis fichas del Casino de Copacabana [281]. Dio la letra pero tuvo vergüenza de recibir el vuelto. Hasta dio las fichas de pilón y agradeció la bondad del tilichero.

Del cachivachero no quedaron ni sus señas entre los avatítimbavís, quinos-blancos y paranáes del mato cuando la comadreja quiso hacer sus necesidades otra vuelta. El héroe abombachó el bolso con cuidado y toda la porquería cayó allí. Macunaíma se dio cuenta del timo y rajó camino a la pensión con un griterío lamentable. Dando vuelta a la esquina encontró a Zé Perequeté y le gritó:

—Zé Perequeté, sácate las niguas del pie para tomar con café!

Perico de los Palotes quedó cabrero e insultó a la madre del héroe pero éste no hizo caso, dio una carcajadota y se fue siguiendo. Más adelante se acordó que iba yendo para casa como energúmeno y agarró la monserga otra vez.

Los manos aún no habían vuelto del zaquizamí del Gobierno y la encargada vino al cuarto para consolar a Macunaíma, juguetearon. Después de juguetear el héroe volvió a llorar. Cuando los manos llegaron todo el mundo se espantó porque ya medían cinco metros de altura. No ve que el Gobierno estaba con mil veces mil pintores ya encaminados para ser mandados con la beca a Europa y para que Macunaíma fuera nombrado sólo faltaba que llegase el día de San Nunca. Y para eso aún le colgaba. Del invierno puras habas y los manos se alargaron por culpa del desengaño [282]. Cuando divisaron al mano llorando se asustaron mucho y qui-

sieron saber la causa. Y como se olvidaron de la mala-pata volvieron pal tamaño de endenantes, Maanape ya viejito y Yigué en plenas fuerzas de hombre. El héroe decía:

—Ihihih! el vende-bute me embromó! Ihihih! Compré la zarigüeya suya. Cuarenta lucas me costó!

Entonces los manos se desesperaron. Ahora ya no era posible que fueran a Europa, pues sólo poseían a las noches y los días. Soportaron el lloriqueo mientras el héroe se refregaba aceite de jalapa en el cuerpo pa que los mosquitos no lo fregaran y se durmió de un hilo.

Al otro día amaneció haciendo un calurón temible y Macunaíma sudaba y volvía a sudar de un lado para otro haciendo rabieta por la injusticia del Gobierno cascarrabias. Quiso salir para distraerse pero tanta ropa le aumentaba el calor... Se puso más rabicundo. Fue por demás tanta rabia y malició que iba a quedar con beatacanina que es el mal de la rabia. Entonces exclamó:

—Ara! Andeme yo caliente, ríase la gente!

Se quitó los pantalones para refrescar y los pisoteó por encimita [283]. La rabia se calmó al instante y hasta como muy campante Macunaíma les comunicó a los manos:

—Paciencia, manos! Naranjas! No, no, a Europa no voy. Soy americano, y mi lugar está en América. La civilización europea de veras desmoraliza la integridá de nuestro carácter [284].

Durante una semana los tres trillaron todo el Brasil por las restingas de arena marina, por las restingas del mato ralo, barrancas de brazos rotos de río abiertones rápidos carrascos carrascales y cardonales buhedos boquerones boqueras y hondonadas que eran nidos de helada, en playones saltos pedregales gargantas bocas de río desfiladeros y raseros de laguna, todos esos lugares, campeando en las ruinas de los conventos y en los zócalos de las cruces a ver si no hallaban ollas de guacas con dinero enterrado. No hallaron nada.

—Paciencia, manos! —Macunaíma repitió jetón y dijo—: Vamos a apostar a la quiniela! [285]

Y se fue a la plaza Antonio Prado a meditar sobre la injusticia de los hombres. Se quedó por allá muy bien recargado en un plátano. Todos los comerciantes y aquella morondanga de máquinas pasaban frentito del héroe que se calentaba el mate de infelices ilusiones, y todo por la injusticia de los hombres. Macunaíma ya estaba dispuesto a cambiar el dístico a: "Poco bizcocho y muchas las brochas, luchas son que al Brasil dejan mocho", cuando escuchó un "ihihih!" llorando atrás. Se viró y vio por el suelo a un corre-por-suelo y a un chopí [286]

El tico-tico era pequeñito y el chopí grandulón. El tico-tiquito iba de un lado a otro acompañado siempre del chopi-són llorón pues el otro es quien le da de comer. Daba rabia. El tico-tiquito imaginaba que el tordote renegrido era hijorrón, pero no, no era. Entonces volaba, conseguía algo de-papear por ahí y lo ponía en el pico del chopisón. Chopisote tragaba

y ése agarraba en la mañita otra vez: "Ihihih! mamá..." [287]. Lo dejaba aturdido porque andaba con hambre y aquel ñeñeñén-ñeñenén empalagoso suyo, atrás, dizque "Lo de-papear!... lo de-papear!...", y ya no podía con el amor sufriendo. Salía de sí, volaba a buscar un bichito un maicito, toda esa comidita la ponía en el pico del chopisote, chopisón tragaba y principiaba de nuevo atrás del corre-por-suelo. Macunaíma meditaba en la injusticia de los hombres y tuvo un inmenso amargor por la injusticia del chopisón. Era porque en un principio los pajaritos ya fueron gente como nosotros... Entonces el héroe agarró una cachiporra y mató al tico-tiquito.

Se fue yendo. Después de que anduvo legua y media sintió calor y se acordó de tomar aguardiente-caña para refrescar [288]. Traía siempre en el bolsillo del saco una botellita de chínguere cogida al puito por una cadena de plata. La descorchó y traguiteó tranquilo. Cuando de repente oyó atrás un "ihihih!" llorando. Se volteó asustado. Era el chopisón.

—Ihihih! papá... lo de-papear!... lo de-papear!... —allá en la lengua suya.

Pero qué bronca le dio a Macunaíma, abrió el bolso donde estaba guardado aquello de la zarigüeya y dijo:

—Come pues!

Chopisón saltó en el olán del bolso y se comió todo [289] sin saber. Fue engordando engordando, se convirtió en un pájaro negro bien grande y voló pa los matos gritando "Pincha! Pincha!" [290]. Es el Padre del Chopí.

Macunaíma siguió camino. Legua y media adelante estaba un chango-macaco comiendo coquito [291] de guaguasí. Agarraba coquito, lo ponía en el vano de las piernas junto con una piedra, apretaba y guác! quebraba la fruta. Macunaíma vino y con una gazuza oscura que le hacía agua la boca, dijo:

—Buen-día, tío, ¿cómo le va?

—Así así, sobrino.

—¿En casa todos bien?

—En las mismas.

Y continuó masticando. Macunaíma ahí, sólo junando. El otro se puso como energúmeno.

—No me mire de soslayo que no soy malayo, ni me vea de lado que no soy melado!

—Pero qué anda usté haciendo ahí, titío!

El changuito escondió el coquito en la mano cerrada y secundó:

—Estoy cascando mis toaliquizús [292] pa papear.

—Váyase a mentir al cerro!

—Juay, sobrino, si tú no da crédito entons pa qué pregunta!

Macunaíma estaba con ganas de preguntar y hasta indagó:

—Qué, ¿es sabroso?

El mono tronó la lengua:

—Uhmm! Pos nomás pruebe!

Cascó a escondidas otro coquito, fingiendo que era uno de los toaliquizús y se lo dio a Macunaíma pa que se lo comiera. A Macunaíma le gustó mucho.

—Es muy bueno, tío! ¿Tiene más?

—Ahora se acabó pero si el mío era sabroso qué será de los suyos! Cómaselos, sobrino!

El héroe tuvo miedo:

—¿No, yo no sirvo?

—Cómo, si hasta es agradable. . .

El héroe agarró un adoquín. El chango-macaco aún le dijo riéndose pa sus adentros:

—¿A poco usté tiene valor, sobrino?

—Boni-t-ó-tó yucamarga mocotó! [293] —el héroe exclamó muy orondo. Aseguró bien el adoquín y guác! en los tompiates. Cayó muerto. El chango-macaco todavía se burló así:

—Pos, mis cuidados, no le dije que tú moría! Sí que le dije! No me escucha! Mira nomás lo que pasa con los desobedientes. Ahora: sic transit!

Entonces se calzó los guantes de balata y se fue. Al poco rato se vino un aguacerazo que refrescó la carne verde del héroe, impidiendo la putrefacción. Luego se formó una marabunta de hormigas guayuguayús y murupetecas por el cuerpo muerto. El abogado Fulano atraído por la marabunta se topó con el difunto. Se agachó, sacó la cartera del cadáver y sólo encontró tarjetas-de-visita. Entonces resolvió llevar al muertito pa la pensión y así lo hizo. Cargó a Macunaíma a cuestas y se fue andando. Pero el difunto pesaba por demás y el abogado vio que no podía con el paquete. Entonces arreó al cadáver y le dio una buena tunda. El difunto quedó livianito [294] y el abogado Fulano pudo llevarlo pa la pensión.

Maanape lloró mucho tirándose sobre el cuerpo del mano. Después descubrió el amasije. Maanape era hechicero. Luego luego pidió prestado a la encargada dos cocos-locos-de-Bahía, que ató con nudo ciego en el lugar de los toaliquizús amasados y sopló humo de cachimbo en el difunto héroe. Macunaíma se fue irguiendo muy desmejorado. Le dieron guaraná y en un ratito ya estaba matando solo a las hormigas que aún lo mordían. Estaba titiritando mucho porque por culpa del aguacero el friaje lo agarró de repente. Macunaíma sacó la botellita del bolsillo y bebió el resto de chinguiritos pa calentarse [295]. Después le pidió una centena a Maanape y fue hasta un chalet a apostarle a la quiniela. Cuando vieron de tarde la centena había caído. Y así la fueron pasando, sólo con las corazonadas del mano vetarro [296]. Maanape era curandero.

XIII

LA PIOJOSA DE YIGUÉ

Al otro día por culpa de lo magullado Macunaíma amaneció con urticaria por todo el cuerpo. Fueron a ver y era erisipela [297], larga enfermedad. Los manos lo cuidaron mucho y le traían diariamente a casa todos esos remedios pa la erisipelada que los vecinos y conocidos, todos esos Brasileños aconsejaban. El héroe pasó una semana en cama. De noche soñaba siempre con embarcaciones y la encargada de la pensión cuando venía de mañanita por el amor de argüendear como seguía el héroe decía siempre que barco significaba a fuerzas viaje por mar. Después salía dejando sobre la cama del enfermo *O Estado de São Paulo*. Y el Estadote era un diario [298]. Entonces Macunaíma se pasaba el día leyendo todos esos anuncios de medicamentos pa la erisipelada. Y era tanto anuncio!

Al final de la semana el héroe ya andaba despellejándose y se fue a la ciudad, pero queriendo salir de guatemala entró en guatepeor. Anduvo a trochemoche y sin ton ni son, y así muy desmejorado por la debilidad se detuvo en el parque del Añangabaú [299]. Llegó bien abajo del monumento a Carlos Gómez [300] quien fue un músico muy célebre y ahora era una estrellita en el cielo [301]. El ruido de la fuente rumoreando en la tardecita le daba al héroe la ilusión de las aguas del mar. Macunaíma se sentó en la balaustrada de la fuente y contempló los baguales marinos de bronce llorando agua. Y allá en la oscuridad de la gruta por detrás de la tropilla percibió una luz. Se quedó fije y fije y distinguió una embarcación muy linda que se bamboleaba como boya sobre las aguas. "Es una trajinera" [302] se dijo. Pero la chalupita venía llegando cada vez mayor. "Es una gayola" murmuró. Pero el vapor venía tan creciendo tanto! que el héroe dio un salto respantado y gritó en la boca-de-la-noche hecha eco "Es una caravela-vela!" [303]. La nao ya era bien visible atrás de los hipobronces. Tenía el corte de la velocidad en la quilla de plata y los mástiles inclinados hacia atrás estaban llenos de banderas que el viento de las correrías prensaba entre las láminas de aire. El grito atrajo a los choferes de la plaza y todos curioseaban el gesto inmutable del héroe y seguían la línea de la mirada suya yendo a parar hasta la fuente oscura:

—¿Qué fue, hérue?

—Miren allá!... Miren el enorme trasatlántico que se viene viniendo sobre las aguas inmensas del mar!

—Adónde!

—Por detrás del caballo de estribor!

Entonces todos vieron detrás del caballo de estribor al navío llegando. Ya estaba bien cerca e iba a pasar entre el caballo y la pared de piedra, ya estaba en la boca de la gruta. Y era un navío guazú.

—No es paquebote. No! Es el transatlántico haciendo viaje por mar. Y ese era un trasatlántico haciendo viaje por mar! —gritó un chofer

japonés que ya había hecho mucho viaje por mar. Y era un transatlántico enorme. Venía iluminado, relampagueaba todo de oro y plata embanderado y fiestero. Las claraboyas de los camarotes eran collares en el casco y en las cinco cubiertas suntuosas corría música entre la chamuchina bailando el meneíto del cururú [304]. La choferiza comentaba:

—Es del Lloyd! [305]

—No, es de la Hamburgo! [306]

—Va saliendo! ya lo presentía! será posible! No hombre, es il piróscafo Conte Verde [307]

Sí. Era el piroscafo Conte Verde. Y era la Señora-de-Agua [308] que la muy piola se hacía pasar por piroscafo para tentar al héroe.

—Gente! adiós, gente! Me voy pa Uropa que es mejor! Voy en busca de Venceslao Pietro Pietra que es el gigante Piaíma comedor de gentes! —el héroe discursaba.

Y toda la choferiza abrazaba a Macunaíma despidiéndose. El vapor estaba ahí y Macunaíma ya había saltado en el muelle de la fuente a la planchada del piroscafo Conte Verde. Todos los tripulantes al frente de la música hacían señas llamando a Macunaíma y eran forzudos marítimos, eran Argentinos finísimos y tantas doñas lindísimas pa que uno jugueteara hasta hastiarse del mareo con los columpios de las olas.

—Baje la escalerilla, capitán! —exclamó el héroe.

Entonces el capitán se quitó el kepis y ejecutó con él una letra en el aire. Y todos los marítimos los Argentinos finísimos y las cuñás lindísimas para los jugueteos de Macunaíma, todos esos tripulantes soltaron soberanas rechiflas chacoteando al héroe mientras el navío sin parar la maniobra daba popa a tierra y singlaba de nuevo hacia el fondo de la gruta. Y toda la tripulación se puso enferma de erisipela burlándose siempre del héroe. Cuando el piroscafo atravesó el estrecho entre la pared de la gruta y el bagual de babor la chimeneota escupió una nube-jabardillo de cénzalos de pinolillos hideputas tábanos pipiolas avispones típulas y cantáridas, todo ese mosquerío ahuyentando a los conductores.

El héroe sentado en el barandal de la fuente con la cola entre las patas y con más y más eripisela, todo erisipelado. Sintió frío y vino fiebre. Se espantó entonces con un gesto a los mosquitos y caminó hacia la pensión.

Al otro día Yigué llegó a casa con una cuñataí, la hizo tragarse tres granos de plomo para no tener hijos [309] y los dos se hamaquearon durmiendo. Yigué ya se había acaramelado. Era un negro zumbón y medio valentón y medio. Se pasaba el día limpiando la escopeta y afilando y alumbrándose a farolazos. La compañera de Yigué iba todas las mañanas a comprar yucamarga pa que los cuatro comieran y se llamaba Suzi. Pero Macunaíma que era el metejón de la compañera de Yigué, todos los días le compraba una langosta, la ponía en el fondo de la macona [310] y encima desparramaba la yucamarga para que nadie maliciara nada. Suzi era rete-

hechicera. Cuando llegaba a casa dejaba la cesta en la salita y se iba a dormir para soñar. Y soñando le decía a Yigué:

—Yigué, compañero mío Yigué, estoy soñando que hay langosta por debajo de la yucamarga.

Yigué iba a ver y había. Todos los días era así y Yigué, un día que amaneció con dolor-de-testuz, desconfió. Macunaíma se dio cuenta de los dolores del mano y le hizo una mandinga a ver si así pasaba. Agarró un totumo y de noche lo dejó en la azotehuela, rezando manso:

"Agua del cielo,
ven a esta jícara;
Paticl, ven a esta agua;
Moposeru, ven a esta agua;
Sivucímo, ven a esta agua;
Omaispopo, ven a esta agua;
Dueños del agua, aruyenten este dolor-de-cuernos!
Aracú, Mecumecurí, Paí, vengan en esta agua,
y ahuyenten el dolor de cuernos si el enfermo
bebe esta agua
en la que están encantados los Dueños del Agua!"

Le dio pa que Yigué bebiera al otro día pero no surtió efecto y el mano ya andaba muy desconfiado.

Cuando Suzi se vestía para ir al mercado, silbaba el foxtrot de moda pa que el camelero fuera también. El enamorado era Macunaíma. Iba. La compañera de Yigué salía y Macunaíma atrás. Andaban jugueteando por ahí y a la hora de la vuelta ya no había más yucamarga en el mercado. Entonces Suzi pa disfrazarla un poco se iba atrás de casa, se sentaba en la macona y sacaba una porción de yucamarga de dentro del endoco [311]. Todos comían muy bien y el único en rezongar era Maanape:

—De jibarito de Taubaté, caballo-bayo de hiel y mujer que mea de pie, líbranos Dominé! [312] y se empujaba la jamancia.

Maanape era hechicero. No quería saber nada de aquella yucamarga. No. Y como andaba medio hambreado se pasaba el tiempo mascando coca [313] para hacerse las ilusiones. De noche cuando Yigué quería saltar en la hamaca la compañera suya principiaba a pujar, diciendo que estaba empanzurrada de tanto tragar carozo de parapara. Pero era sólo que no quería juguetear con Yigué. Yigué hizo rabieta.

Al otro día fue al mercado y chifló el fox-trot de moda. Macunaíma salió atrás. Yigué era muy valiente [314]. Agarró un garrote enorme y se fue despacito por detrás de ellos. Buscó rebuscó y encontró a Suzi con Macunaíma de manos-sudadas en el Jardín de la Luz [315]. Ya estaban riéndose el uno para el otro. Yigué dejó ir la misaranga en los dos, se llevó a la compañera a la pensión y dejó al mano aporreado en la orilla de la laguna entre cisnes.

Del otro día en adelante era Yigué quien hacía las compras dejando a la compañera presa en el cuarto. Suzi sin quehaceres se pasaba el tiempo contrariando a la moralidad, pero una vuelta el santo Anchieta venido al

mundo pasó por casa de ella y por pura piedad le enseñó a espulgarse los piojos. Suzi era pelirroja con los cabellos à la garçonne y sustentaba muchos piojos, hartos! Ahora ya no soñaba más que había langostas debajo de la yucamarga ni hacía inmoralidades. Cuando Yigué partía se arrancaba los cabellos y clavándolos en la cachiporra del compañero, espulgaba piojos. Pero había muchos piojos, hartos! Entonces con miedo de que el compañero la apañara en la labor, dijo así:

—Yigué, compañero mío Yigué, cuando usté vuelva del mercado toque primero en la puerta, toque todos los días unas porción de tiempo pa que me potranquee el corazón y me vaya a cocinar la yucamarga.

Yigué dijo que sí. Todos los días iba a la plaza a comprar yucamarga y cuando volvía demoraba tocando la puerta. Entonces la cuñá recolocaba sus cabellos en la cabeza y se quedaba esperando a Yigué.

—Suzi, compañera mía Suzi, ya toqué un chorro de veces en la puerta, ¿será que usté se alegró?

—Mucho! —respondió. Y se fue a cocinar la yucamarga.

Todos los días era la misma cantaleta. Pero tenía muchos piojos, hartos! Es que se contaba los espulgados y eso hace que el piojerío aumente [316]. Una vuelta Yigué meditó sobre lo que se quedaba haciendo la compañera cuando él se iba al mercado y le dieron ganas de asustarla y así lo hizo. Se puso patas arriba y se vino andando con las puntas de las manos. Abrió la puerta y asustó a Suzi. Con eso ella gritó y se enchufó apurada la cabellera en la cabeza. Y los cabellos de la frente le quedaron por el cogote y los cabellos del cogote le quedaron por la frente escurriendo. Yigué chinchó a Suzi por puerca y le dio una buena hasta que oyó a alguien subiendo la escalera. Tardaba que parecía que traía cola. Entonces Yigué paró y se fue a empinar el codo repasando sus filos.

Al otro día Macunaíma estaba con muchas ganas de juguetear con la compañera de Yigué. Les dijo a los manos que se iba de cacería lejos pero no fue. No. Compró dos botellas de licor de yatay catarinense una docena de sángüiches dos piñas de Pernambuco y se pertrechó en el cuartito. Pasado el tiempo salió de allá y le dijo a Yigué mostrando el envoltorio:

—Mano Yigué, al final de muchas calles, yendo allacito hay una hibuera haciendo trilla. Hay un montón de caza, vaya a ver!

El mano espió desconfiando de él pero Macunaíma disimuló rebién:

—Tate, hay paca tatú acutí... Me capa, acutí ninguno acudió. Paca tatú, acutí no [317].

Yigué daba oídos a cualquier tarabilla, y al tiro nomás agarró la espingarda y dijo:

—Entonces voy pero primero júreme mano que no está jugando con mis obligaciones.

Macunaíma cabuleó tanto por la memoria de su madre que ni miraba a Suzi. Entonces Yigué volvió a agarrar la escopeta-tá y el cuchillón de punta-tá tatatá [318] y partió. Cuando Yigué viró en la esquina, Macunaíma ayudó a Suzi abriendo el envoltorio y tendiendo un mantel de encaje

famoso llamado "Nido de Abeja" cuya cartulina había sido robada en Mariú del Ceará-Mirim por la terrible Geracina de la Punta del Manglar. Cuando todo quedó listo los dos saltaron a la hamaca y juguetearon. Ahora ya están riendo el uno con el otro. Después de reír bastante. Macunaíma dijo:

—Destapa una botella pa que uno beba.

—Sí —fue lo que dijo. Y se tomaron la primera botella de licor de yatay que era tan sabroso. Los dos tronaron la lengua y saltaron de nuevo a la hamaca. Juguetearon cuanto les dio la gana. Ahora ya están riendo el uno con el otro.

Yigué anduvo legua y media, fue hasta el final de las calles, campeó las hibueras unos pares de veces, mucho tiempo, ¿y ustedes creen que halló? Lagarto! No había ninguna hibuera y Yigué regresó campeando siempre por todos los finales de las calles. Por fin llegó al cuarto y encontró a mano Macunaíma con la Suzi riendo. Yigué se puso furibundo y le dio una azotaína a la compañera. Ahora ella está llorando. Yigué agarró al héroe y le dejó ir la macana con ganas. Dio y volvió a dar hasta Manuel no poder [319]. Manuel era el criado de la pensión, un isleño de Madeira. Ahora el héroe está fatigado. Y Yigué que andaba con hambre se comió los sángüiches las piñas y se bebió el licor de yatay.

Con la soba los dos se pasaron la noche quejándose. Al otro día Yigué enfadado tomó la cerbatana y salió a ver si encontraba el tal pomar. Yigué era muy zonzo. Suzi lo vio salir, se secó los ojos y le dijo a su enamorado:

—Ya no lloremos.

Entonces Macunaíma desfrunció la cara y se las arregló para ir a hablar con su mano Maanape. Yigué ya de vuelta en la pensión le preguntó a Suzi:

—¿Dónde anda el héroe?

Pero ella estaba enojadísima y se puso a silbar. Entonces Yigué cogió la cachiporra y se allegó a la compañera, despepitando muy triste:

—Vete yendo, perdición!

Entonces sonrió feliz. Espulgó sin contar todos los piojos que quedaban y eran hartos piojos, los amarró a una mecedora [320], se sentó en ella, los piojos saltitaron y Suzi se fue pal cielo convertida en estrella fugaz. Son la lluvia de estrellas.

El héroe nomás vio a Maanape de lejos y se agarró a lamentarse. Se lanzó a los brazos del mano y contó una historia bien triste probando que Yigué no tenía razón alguna para haber cobrado tanto. Maanape se enojó y fue a hablar con Yigué. Pero Yigué ya venía en camino para hablar con Maanape. Se encontraron en el corredor. Maanape le contó a Yigué y Yigué le contó a Maanape. Verificaron que Macunaíma era muy faramallero y sin carácter. Volvieron al cuarto de Maanape y se toparon con el héroe quejica. Cautos y pa consolarlo lo llevaron a pasear en la máquina-auto.

XIV

MUIRAQUITÁN

Al otro día de mañana, Macunaíma no bien abrió la ventana y divisó un pajarito verde [321]. El héroe quedó satisfechísimo y aún estaba quedando satisfecho cuando Maanape entró al cuarto contando que en las máquinas-periódicos anunciábase el regreso de Venceslao Pietro Pietra. Entonces Macunaíma resolvió no tener más miramientos con el gigante y matarlo. Salió de la ciudad y se fue al mato Fulano a probar fuerzas. Campeó legua y media y al final se topó con un aguairó de contrafuertes del tamaño de un tren. "Este sirve" se dijo. Enjaretó el brazo en el aguairó, lo arrancó de cuajo y el árbol salió de la tierra sin dejar señal. "Ahora sí que tengo fuerzas!", exclamó Macunaíma. Volvió a quedar satisfecho y regresó a la ciudad. Pero no podía ni andar porque estaba tapizado de garrapatas. Macunaíma con mucha pachorra les dijo:

—Ara, garrapatas! váyanse yendo, esperpentos. Que a ustedes no les debo naranjas, ara, ara!

Entonces el garrapaterío cayó al suelo como por encanto y se fue yendo. La garrapata ya fue gente como nosotros. Una vuelta puso una pulpería a la orilla de la carretera y hacía muchos negocios porque no se incomodaba en vender fiado. Tanto fió tanto fió, tanto Brasileño no pagó que al final la garrapata quebró y fue puesta de patitas en la calle con todo y puesto. Ahora chupa tanto la sangre de la gente porque está cobrando cuentas [322].

Cuando Macunaíma llegó a la ciudad ya había cerrado la noche y se fue luego luego a mirujear la casa del gigante. Había neblina sobre el mundo y la casa estaba sin nadie de tanta oscuridad que era. Macunaíma se acordó de buscar una criada pa juguetear pero había una playa de estacionamiento para máquinas taxis en la esquina y las cuñás ya andaban jugueteando por ahí. Macunaíma se acordó de tender una trampa pa los arroceros-de-vientre-castaño pero faltaba carnada. No había nada que hacer y sintió sueño. Pero no quería dormir porque estaba esperando a Venceslao Pietro Pietra. Se puso idee idee: "Ahora voy a vigilar y cuando don sueño venga lo ahorco". No demoró mucho en ver llegar un bulto. Era Émoron-Pódole, el Padre del Sueño [323]. Macunaíma se quedó muy parado entre los nidos de paja para no espantar al Padre del Sueño y poder matarlo. Émoron-Pódole se fue viniendo se fue viniendo y cuando ya estaba cerquita, el héroe cabeceó, golpeó la quijada en el pecho, se mordió la lengua y gritó:

—Qué susto!

El Sueño huyó al tiro. Macunaíma siguió andando muy desanimado. "Mirá vos! No lo agarré pero por poco... Voy a esperar otra vez y que me pase un tren si ora no atrapo al Padre del Sueño y lo ahorco!" Así reflexionó el héroe. Había un riachuelo cerca con un tronco atravesado

que las hacía de puentecito. Más hacia lo lejos un lago lecheaba de luz de luna porque la niebla ya se había ido. La vista era quieta y muy suave por causa del agüita que cantaba el arrullo de los pobres. El Padre del Sueño debía de estar emboscado por ahí! Macunaíma se cruzó de brazos y con el ojo izquierdo durmiendo se quedó inmóvil entre los nidos de paja. No demoró mucho en divisar a Émoron-Pódole que llegaba. El Padre del Sueño se fue viniendo se fue viniendo y de repente paró. Macunaíma le oyó decir:

—No, che! Aquel sujeto no está muerto. Muerto que no eructa dónde se ha visto!

Entonces el héroe eructó "guác!"

—Ché, dónde se ha visto a un muerto eructar! el sueño lo tanteó lo choteó y huyó luego.

Por eso el Padre del Sueño aún existe y los hombres de puro castigo no pueden dormir en pie. Macunaíma iba a quedar con un sinsabor por lo sucedido cuando se oyó una bulla y divisó del otro lado del riachuelo a un chofer gesticulando como que llamándolo. Quedó retespantado y gritó furioso:

—Si eso es conmigo, colega! Sépase que no soy francesa!

—Toco madera! —dijo el joven.

Entonces Macunaíma le puso atención a una criadita con vestido de lino amarillo pintado, con extracto de tataíba. Ella iba atravesando el riachuelo por el tronco. Después de que pasó el héroe le gritó al puentecito:

—¿Vio alguna cosa, tronco?

—Le vi las gracias suyas!

—Cuá! cuá! cuá cuácuá!...

Macunaíma dio una carcajadota. Siguió atrás de la pareja. Ya habían jugueteado y descansaban a orilla de la laguna. La patoja estaba sentada en el borde de una chalupa varada en la playa. Toda pilucha aún por el baño comía querepes [324] vivos riéndose hacia el guacho. Echado de bruces en el agua junto a los pies de la piba sacaba las sardinetas de la laguna para que ella comiera. El chiquillerío de las olas se montaba en sus espaldas pero resbalándose por el cuerpo desnudo mojado caía de nuevo en la laguna con risitas de gotas. La muchacha guachapeaba con los pies en el agua y era como un chisguete robado a la Luna lo que brincaba chistoso cegando al rapaz. Entonces ensartaba la cabeza en la laguna y salía con la boca llena de agua. La muchacha apretaba con los pies los cachetes suyos y recibía el chorro de lleno en la barriga, así. La brisa hilaba la cabellera de la joven estirando de uno en uno los pelos lacios sobre la cara suya. El guacho se dio cuenta de eso. Y asegurando la barba en la rodilla de la compañera irguió el busto fuera del agua, estiró el brazo hacia lo alto y principió por retirar los cabellos de la cara de la patoja para que se pudiera comer tranquila los careperros. Entonces para agradecer le ensartó tres sardinetas en la boca y riéndose mucho retiró

la rodilla de un jalón. El busto del guacho ya no tuvo más apoyo y al instante se hocicó en el agua hasta el fondo, y la piba para acabarla hacía fuerza en el pescuezo suyo con los pies. Sin darse cuenta por tanta gracia que hallaba en la vida, se venía resbalando. Se venía resbalando hasta que la canoa se volteó. Y que se voltee de una buena vez! [325] La muchacha se llevó un tumbo, tan gracioso que cayó encima del guacho quien se enredó en ella talcualmente un cariñoso copey [326] del monte. Todos los querepes huyeron mientras los dos jugueteaban en el agua otra vez.

Macunaíma se allegó cerquita. Sentado en el fondo de la igarité volteada, aguardó. Cuando vio que ya habían acabado de juguetear, le dijo al chofer:

—Hace tres días ya que no como,
una semana que no jalo moco,
a Adán lo hicieron de barro,
sobrino, me da un cigarro.

El chofer hizo segunda:

—Discúlpeme, mi hermano
si cigarro no se le dio;
la cácara el fóforo y el habano
cayó al agua, se empapó [327]

—No se moleste que tengo —respondió Macunaíma. Sacó una cigarrera de carey hecha por Antonio del Rosario en el Pará [328], ofreció cigarros de mortaja de curatarí pal guacho y pa la chinuca, encendió un cerillo pa los dos y otro pa él [329]. Después se espantó los mosquitos y principió por contar un caso. Así la noche pasaba más de prisa y uno no se fregaba con el canto de la perdiz-ondulada [330] marcando las horas de oscuridad. Y así era:

—En el tiempo de endenantes, jóvenes, el automóvil no era una máquina tal y como hoy día, no. Era la onza parda [331]. Se llamaba Palaguá y andaba por el gran mato Fulano. Entonces, Palaguá le dijo a los ojos suyos:

—Vayan a la playa del mar, mis verdes ojos, de prisa vamos de prisa!

"Los ojos fueron y el puma quedó ciego. Pero levantó el hocico, husmeó el viento y percibió que Aimalá-Pódole, el Padre de la Tararira estaba andando allá por la lejanía del mar y gritó:

—Vengan de la playa del mar, mis verdes ojos, de prisa vamos de prisa!

"Los ojos vinieron y Palaguá volvió a divisar de nuevo. Pasaba por ahí la tigre-prieta que era mucho muy feroz y platicó para Palaguá:

—¿Qué anda haciendo usté, comadre?

—Estoy mandando a mis ojos ver el mar.

—¿Y eso es bueno?

—Bueno es poco!

—Entonces mande a los míos también, comadre!

—Mandarlos mandarlos, mejor no, porque Aimalá-Pódole está en la playa del mar.

—Mándelos, que si no, me la trago, comadre!

"Entonces Palaguá dijo así:

—Vayan a la playa del mar, amarillos ojos de mi comadre tigre, de prisa, vamos de prisa!

"Los ojos fueron y la pantera quedó ciega. Aimalá-Pódole estaba allá y guác! devoró los ojos de la tigre. Palaguá se las olió porque el Padre de la Tararira andaba fuerte de olores. Ya estaba por chisparse. Pero la tigre-prieta que era muy feroz presintió la huida y le dijo a la onza parda:

—Espere un poco, comadre!

—No ve que carezco de buscar lo de papear para mis hijos, comadre. Hasta otro día mejor.

—Primero mande mis ojos de vuelta, comadre, que ya me agarró un montón de apagón.

"Palaguá gritó:

—Vengan de la playa del mar, amarillos ojos de mi comadre tigre, de prisa, vamos de prisa!

"Pero los ojos no volvieron y la tigre-prieta quedó hecha una furia.

—Ahora sí que me la trago, comadre!

"Y corrió atrás de la onza parda. Fue un correteadero tan soberano por esas matas que chiii! los pajaritos se volvían pequeñitos pequeñitos y la noche se llevó tamaño susto que quedó paralítica. Por eso cuando es de día arriba de los árboles, dentro del mato es siempre de noche. La pobre no pudo andar más...

"Cuando Palaguá corrió legua y media miró hacia atrás cansada. La tigre-prieta venía cerca. Entonces, Palaguá llegó a un cerro llamado Ibirazoyaba y según eso, se topó con un yunque gigante, aquel que perteneció a la fragua de Affonso Sardiña [332] en los principios de la vida brasileña. Junto al yunque estaban cuatro ruedas olvidadas. Entonces Palaguá se las ató a los pies para deslizarse sin mucho esfuerzo, y como se dice: salió destapada otra vez, y sacando chispas! La onza se tragó en un tris legua y media de terreno pero según eso venía que venía acosada por la tigre. Hacían tamaña monserga que los pajaritos estaban pequeñitos pequeñititos de miedo y la noche más pesada aún por culpa de no poder andar. La alharaca era ensombrecida todavía más por los gemidos del mochuelo... [333] Mocho, es el Padre de la Noche, de noche chichirimoche y de madrugada chichirinada, amistades, y lloraba la miseria de la hija.

"Le agarró el hambre a Palaguá. Y la tigre como cola. Pero Palaguá ya no podía correr más rechinándole las tripas como le rechinaban y ahí de más lejos cuando pasó por la barra del Boipeba donde el Ayacuá [334] vivió, vio un motor cerca y se tragó el tal. No bien le había caído a la barriga el motor, la pobre se dio nuevas fuerzas y se zafó. Anduvo legua y media y volteó hacia atrás. En eso, la tigre-prieta venía como que encima suyo.

Estaba una oscuridad tal que sólo viéndola por culpa de las atravesuras de la noche y mero enfrente de un haz la onza se dio un tropezón temible en el derrame de un cerrito, y por un trís, y era una vez Palaguá! Que patatín patatán! se atragantó dos luciernagotas y siguió con ellas entre los dientes para alumbrar el camino. No bien hizo otra legua y media y miró atrás. La tigre junto. Era por culpa de que la onza parda apestaba mucho y la otra plaga ciega tenía un husmeo como de perdiguero. Entonces, Palaguá ingirió un purgante de aceite de tártago, agarró una lata de esencia llamada gasolina, jaló justo y por allá se fue fuam! fuam! fuam! como burro pedorro por ahí. La balumba era tan tamaña que ni se oyó el retintinar embrujado de platos rotos del cerro del Silbido por ahí. La tigre-prieta quedó toda aturdida por culpa de que estaba ciega y ya no olía más la catinga de la comadre. Palaguá corrió mucho más y miró hacia atrás. No divisó a la tigre. También ya ni podía correr más con las fosas echando humo de tan calientes. Había por ahí cerca un platanar enorme con un paular en la fajilla y todo porque ya habían llegado al puerto de Santos. Entonces la bicha se derramó agua cansada en el hocico y se descalentó. Después cortó una hoja guazú de mafafa y se escondió poniéndosela encima como si fuera capota. Y así durmió. La tigre-prieta que era mucho muy feroz hasta pasó por ahí, y la onza ni pío. Así la otra pasó sin percibir a la comadre. Entonces la onza, de puro miedo que iba a largar todo lo que la había ayudado a huir, anda siempre con rueda en los pies, motor en la barriga, purgante de aceite en la garganta, agua en la ñata, nafta en la rabadilla, los dos cocuyos en la boca y la capota de hoja de mafafa cubriéndola, ay ay! y lista para chispearse. Principalmente si pisa en alguna marabunta de la hormiga llamada taxi y si alguna se trepa en la pelambre reluciente y muerde la oreja suya, qué qué, se chispa como demonio! Y pa disimular todavía se agarró un nombre extraño de esos. Es la máquina automóvil.

"Pero por culpa de haber bebido agua cansada Palaguá padeció de estupor. Poseer automóvil propio es llevar estupor a casa, jovenazos.

"Dicen que más tarde la onza parió un camada enorme. Tuvo hijos e hijas. Unos machos y otras hembras. Por eso la gente dice «un forcito» y dice «una chevrolé» . . .

"Hay más nada".

Macunaíma paró. Lloraba conmoción por la boca de los guachos. Sobre las aguas, el fresco hacía el muertito de barriga al aire. El zagal zambulló la cabeza para disfrazar la lágrima y se trajo un careperro en los dientes coleando como desesperado. Repartió la comida con la nami. Entonces allá en la puerta de casa un ocelote Fiat abrió las fauces y le himpló a la Luna:

—Bauá, Bauá!

Se escuchó un ruiderío formidable y tomó cuenta del aire un hedor a berrenchín sofocante [335]. Era Venceslao Pietro Pietra quien llegaba. El

motorista se levantó y la criada también. Le extendieron la mano a Macunaíma, invitándolo:

—Don gigante llegó de viaje, vamos a saber todos cómo está! [336]

Y así lo hicieron. Encontraron a Venceslao Pietro Pietra en la puerta de la calle conversando con un reportero. El gigante sonrió pa los tres y le dijo al motorista:

—¿Vamos allá adentro?

—Cómo no!

Piaíma poseía orejas agujeradas por culpa de los aretes [337]. Se ensartó una pierna del muchacho en la oreja derecha, la otra en la izquierda y se fue cargando al guacho a sus costas. Atravesaron el parque y entraron en la casa. Mero en medio del jol de vocapúa [338] amueblado con sofás de bejuco-güira hechos por un judío alemán de Manaos, se veía un hoyo enorme que tenía encima un bejuco de zarzaparrilla hecho columpio. Piaíma sentó al guacho en el bejuco y le preguntó si quería balanzarse mucho. El cabro dijo que sí. Piaíma columpió columpió, y de repente dio un empujón. Las zarzas son espinosas... Las espinas perforaron la carne del chofer y principió por escurrir sangre en el hoyo.

—Basta! ya estoy servido! —era lo que el chofer gritaba.

—Balanza os digo! —secundaba Piaíma.

Escurría sangre. La caapora compañera del gigante estaba allá abajo del agujero y la sangre goteaba en un tacho de macarrón que estaba preparando pal compañero. El muchacho chillaba en el columpio:

—Ah, de tin-marín de do-pingüé si tuviera padre y madre a mi lado, cúcara mácara-títere fue, no estaría padeciendo en manos de este malvado!... [339].

Entonces Piaíma dio un aventón muy fuerte en la liana y va al hoyo el mozo y el gozo al pozo sobre el tuco de la macarronada.

Venceslao Pietro Pietra fue a buscar a Macunaíma. El héroe ya andaba riéndose con la chinuca. El gigante le pidió:

—¿Vamos allá adentro?

Macunaíma extendió los brazos bisbiseando:

—Ay!... qué flojera!...

—Ora! ¿Vamos o no vamos?

—Pos ni modo...

Entonces Piaíma hizo con él como había hecho con el chofer, cargó al héroe a cuestas de cabeza pa abajo y prendidos los pies en los agujeros de las orejas. Macunaíma aplomó la cerbatana y así patas pa arriba era como ver a un tirador malabarista de circo, acertando en los huevitos del blanco. El gigante se sintió muy incómodo, se agachó percibió todo.

—No me haga eso, paisano!

Tomó la cerbatana y la arrojó lejos. Macunaíma agarraba cuanta rama le caía en la mano.

—¿Qué anda usted haciendo? —preguntó al gigante desconfiado.

—No ve que las ramas me están golpeando en la cara!

Piaíma puso al héroe de cabeza pa arriba. Macunaíma hacía cosquillas con las ramas en las orejas del gigante. Piaíma daba unas carcajadotas y saltaba de regocijo.

—No me amuele más, paisano! —le dijo.

Llegaron al jol. Bajo la escalera había una jaula de oro con pajaritos cantadores. Y los pajaritos del gigante eran culebras y yacarés. Macunaíma saltó a la jaula y empezó muy disimulado a comer culebra [340]. Piaíma lo invitaba a ir al columpio pero Macunaíma devoraba culebras contando:

—Faltan cinco...

Y tragaba otro bicho más. Por fin las culebras se acabaron y el héroe lleno de rabia bajó de la jaula con el pie derecho. Miró lleno de rabia pal ratero de la muiraquitán y refunfuñó:

—Hhhm... qué flojera!

Pero Piaíma insistía en que el héroe se encaramara.

—Con eso de que no sé ni columpiarme... Mejor usté va primero —fue lo que Macunaíma rezongó.

—Qué yo ni qué nada, hérue! Es fácil como beber agua. Tal cual. Arremóntese en la zarza y zás, rápido: yo columpio!

Piaíma insistió pero él siempre le pedía al gigante balanzarse primero [341]. Entonces Venceslao Pietro Pietra se subió al bejuco y Macunaíma fue columpiando cada vez más fuerte. Y cantaba:

"Bano-bano-balán
señor capitán-tano
espada en el cinto
jinete en la mano!" [342]

Y dio un empellón. Las espinas picaron la carne al gigante y la sangre estornudó. La caapora allá abajo no sabía que aquel sangrerío era del gigante suyo y arrejuntaba la lluvia en la macarronada. El tuco tomaba cuerpo.

—Para! Para! gritaba Piaíma.

—Balanza os digo! —secundaba Macunaíma.

Columpió hasta atarantar al gigante y entonces dio un jalón mucho muy fuerte en el bejuco-harnavallo. Era porque había devorado rayos y centellas y estaba de veras severo. Venceslao Pietro Pietra trastabilló sobre el agujero cantando y berreando:

"Acitrón de un fandango, sango sango sabará que si de ésta me escapo no comeré más cristianos, con su triqui-triqui-trán!" [343].

Divisando la macarronada humeante allá abajo alharaqueó hacia ella:

—A un lado que os trago! [344] matarilirilirón!

¿Pero ustedes creen que el tacho se apartó? Lagarto! El gigante cayó en la macarronada hirviendo y subió en el aire un olor tan fuerte de cuero cocido que mató a todos los ticoticos de la ciudad y al héroe le dio un soponcio. Piaíma ya muy debatido estaba más allá que pa cá. En un esfuerzo

gigantesco aún se irguió desde el fondo del tacho. Se quitó los macarrones que le escurrían por la cara, reviró los ojos pa lo alto, se lamió el mostacho:

—Falta queso! —exclamó. . .[345]

Y feneció.

Ese fue el fin de Venceslao Pietro Pietra, que era el gigante Piaíma comedor de gente.

Macunaíma cuando volvió en sí del patatús fue a buscar la muiraquitán y partió en la máquina tranvía de Bondes pa la pensión. Hacía la de jeremías, así:

—Muiraquitán, muiraquitán de mi bella, la veo a usté pero no la veo a ella!. . .[346]

XV

EL MONDONGO DE OIBÉ

Entonces los tres manos volvieron pa la querencia suya.

Estaban satisfechos pero el héroe andaba aún más contento que los otros porque tenía los sentimientos que sólo un héroe puede tener: una satisfac soberana. Partieron. Cuando atravesaron el Pico del Jaraguá Macunaíma se volteó hacia atrás contemplando la morrocotuda ciudad de São Paulo. Rumirrumió pesaroso mucho tiempo y al final sacudió la cabeza murmullando:

—Mucha tambocha y poco bizcocho, luchas son que al Brasil dejan mocho. . .

Se secó el lagrimón y se arregló la bembita que le temblaba. Entonces artifizo uno de sus tejemanejes![347] sacudió los brazos en el aire y convirtió al cabañal gigante en un perezoso-aoaó[348] todito de piedra. Partieron.

Después de mucho reflexionar, Macunaíma se gastó los últimos fierros comprando lo que más le entusiasmara de la civilización paulista. Estaban ahí con él el revólver Smith-Wesson el reloj de bolsillo Pathek y una parejita de gallinas Leghorn. Revólver y mollejón pasaron a ser los zarcillos de las orejas de Macunaíma y traía en la mano una jaula con el gallo y la gallina. No le quedaba ni un tostón de lo que había ganado en la quiniela pero colguijeándole de la jeta agujerada aún le brincoteaba la muiraquitán.

Y por causa de ella todo quedaba más fácil. Iban pescando al tuntún Araguaya abajo y cuando Yigué remaba Maanape guiaba la espadilla de palo. Se sentían de las mil maravillas otra vez. Pues entonces, Macunaíma muy canchero en la proa, tomaba en cuenta los puentes que era preciso construir o arreglar para facilitar la vida del pueblo goiano[349]. Llegada la noche, divisando las lucecitas de los ahogados[350] vagando mansas y al garete por los zurales del aluvión, Macunaíma mire y mire se ador-

mecía rebién. Despertaba avivándose al otro día y erguido en la proa de la igarité con la argolla de la jaula ensartada en el brazo izquierdo, rasgueaba la guitarrita poniendo el grito en el cielo al cantar sus cuitas por la querencia, así:

Gaviota baquiano
—Pirá-guaguaú,
martín pescador cocinera
—Pirá-guaguaú,
tapera, ¿dónde está la tapera
a la vera del Uraricoera?
—Piráguaguaú...

Y la mirada suya empinada recorría la piel del río en busca de los pagos de la infancia. Bajaba y cada olor de pez cada arbusto de achupalla cada algo de algo dejaba entusiasmo en él y el héroe ponía su espíritu jacarero en el cielo hecho un botarate payando pa naa y garrapateando trazos sin ton ni son [351]:

Tapera taperujo
—Caburé,
sube sube macho machaca,
—Caburé,
manos, vamos ahora
pa la vera del Uraricoera!
—Caburé.

Las aguas araguayas runruneaban llamando rumbo de la igarité con quejiditos y allá a lo lejos se venía la catinga pecadormecida de las Uiaras [352]. Vei, la Sol, daba de chaguarazos en el costado relumbrante de sudor de los remeros Maanape y Yigué, y en el velludo cuerpo en pie del héroe. Era un bochorno chorreado que hacía fuego sobre el delirio de los tres. Macunaíma se acordó que era Emperador de la Selva-Espesa. Trazó un gesto en la Sol, gritando:

—Eropita boiamorebo! [353]

Luego, el cielo se oscureció de sopetón y una nube arrebol subió del horizonte atardeciendo la calma del día. La rubor se fue viniendo, se fue viniendo y era la bandada de carapaicos y guacamayos-rojos, todos esos parlanchines, era el loro-hablador era el loro-gorro-colorado era la viudita era el lorito-real era el chorao el guaro-barriga-roja el loro-burrón ararí ararica ara-azul aura ara-roja cuiú-cuiú perico-ojo-blanco papagayo-papayo maracaná maracano cotorra-cabeza-azul chacharaco choroy chiripepe guacamayamarillazul churiquitas periquitos, todos ellos [354], el cortejo pintarrajeado de Macunaíma Emperador. Y todos esos chocarreros formaron una tienda de alaridos y alas para proteger al héroe del despecho vengativo de la Sol. Era una chacarrachaca de aguas dioses y pajaritos que ya no se escuchaba nada más y la igarité medio se quedaba al garete. Pero Macunaíma asustando a los leghorns trazaba de vez en cuando un gesto delante de todo y gritaba:

—Había una vez un vacuno-amarillo, quien hable primero se come todo su chorrillo! [355] Tilín-tilín, bongo-cero que llegó!

El mundo enmudeció sin decir ni pío y el silencio venía a magullar la tibieza de la sombra en la gran panga. Y se oía ahí a lo lejos ahí a lo lejos bajito bajito el bululú del Uraricoera. Entonces se entusiasmaba más el héroe. La guitarrita repiqueteaba temblona. Macunaíma expectoraba arrojando escupitinajos al río y mientras el esputo se hundía transformado en asquerosos tortugones morrocoyos mata-matás [356], el héroe ponía el grito en el cielo hecho un tarambana y sin siquiera saber lo que payaba ya:

Panapaná pá-panapaná
panapaná pa-panpanema:
Papa de papada-popa,
—Manita,
en la vera del Uraricoera! [357]

Después, la boca-de-la-noche se atragantó todas las bullas y el mundo quedó dormido. Había sólo Capei, la Luna, enorme de gorda, rechoncha como sólo la cara de las polacas después de una noche de ésas, guapachosas! cuánta joda feliz cuánta cuñá bonita y cuánta chicha de cachirí... Entonces se quedó medio magullado por el recuerdo de lo sucedido en el gran cabañal paulistano. Vio a todas aquellas doñas de piel albita con quienes jugueteara de marido y mujer, qué bueno era!... Susurró dulcemente: "Maní! Maní! hijitas de la mandioca!...". Le agarró una conmovida temblorina en la bemba suya que por poco la muiraquitán se cae al río. Macunaíma se volvió a ensartar la tembetá en la jeta. Entonces pensó en serio en la dueña de la muiraquitán, en la camorrera, con un demonio de sabrosa y que lo maltrataba tanto, Ci, Ah, Ci, Madre de las Matas, marvada que se hizo apreciable porque lo llevó a dormir en la hamaca trenzada con cabellos suyos!... "Amor así de lejos sólo los catalejos..." [358] remachó. Qué sortilegio de marvada!... Y estaba allá en el camperío del cielo trajinando empilchada paseándose toda acicalada jugueteando quién sabe con quién... Tuvo celos. Levantó los brazos asustando a los leghorns y le rezó al Padre del Amor:

Rudá! Rudá!
Tú que estás en el cielo
y mandas en las lluvias
Rudá! haz que mi amada
por más que consiga compañeros
encuentre que todos son aguados!
Arresóplale a esa marvada
soledades de su marvado!
Haz que se acuerde de mí mañana
cuando la Sol se haya ido en el poniente!...

Ojeó bien pal aire. No había Ci. No, sólo Capei, gordinflona, abarcando todo. El héroe se echó largo y tendido en la chalupa, se hizo una

cabecera con la jaula y se adormeció entre cagachines jejenes y cénzalos [359].

La noche se estaba amarillando cuando Macunaíma se despertó con los gritos de los tordos en un bambudal. Indagó con la vista y dio un salto hasta la playa, diciendo a Yigué:

—Espera un ratitito.

Se adentró bien en el mato, legua y media. Fue a buscar a la linda Iriquí, compañera suya que ya había sido la mitacuna-mí de Yigué y que esperaba emperejilándose y rascándose los ácaros [360] asentada en las raíces de una ceiba. Los dos se festejaron, juguetearon mucho y vinieron pa la igarité.

Cuando fue allá por el medio día el papagayerío se extendió de nuevo resguardando a Macunaíma. Y así por muchos días. Una tarde el héroe estaba muy enfadado, se acordó de dormir en tierra firme, y así lo hizo. No bien pisó la playa cuando se irguió en frente suyo un monstruo. Era el bicho Pondé un mochuelo de Marañón-Amazonas [361] que se volvía gente de noche y se engullía a los caminantes. Pero Macunaíma agarró la flecha que tenía en la punta la cabeza chata de la santa hormiga llamada curupé [362], y ni siquiera apuntó, acertando muy pero muy chévere. El bicho Pondé tronó volviéndose búho. Más adelante atravesando una planicie cuando subía por un espigón lleno de chipotes se topó con el monstruo Mapinguarí [363] hombre-mono que anda en las matas perjudicando a las muchachitas. El monstruo agarró a Macunaíma pero el héroe se sacó pa fuera el toaquizú y se lo mostró a Mapinguarí.

—No, no se confunda, amistá!

El monstruo se rió y dejó a Macunaíma pasar. El héroe anduvo legua y media buscando un paradero sin hormigas. Se atalayó en la punta de un cumarú de cuarenta metros y por fin después de mucho campear descubrió una lucecita lejos. Allá fue y se topó con un rancho. Y era el bohío de Oibé [364]. Macunaíma tocó y una vocecita muy dulce pujó de allá adentro:

—Quién vive!

—Es de paz!

Entonces la puerta se abrió y apareció tamaño bicho que requetespantó al héroe. Era el monstruo Oibé temible lombrizón. El héroe sintió un friecito por dentro pero se acordó de la Smith-Wesson, se dio ánimo y pidió posada.

—Adéntrese usté que ésta es su casa.

Macunaíma entró, se sentó en un canasto y así se quedó. Por fin preguntó:

—¿Qué, no vamos a platicar?

—Vamos.

—¿Pero sobre qué?

Oibé se rascó la barbilla rumirrumiando y de repente descubrió satisfecho:

—¿Vamos platicando marranadas?

—Chii! eso me gusta horrores! —exclamó el héroe.

Y conversaron una hora de chanchadas.

Oibé estaba cocinando la comidita suya. Macunaíma no tenía hambre ninguna pero botó la jaula en el suelo y sólo de puro cabulero se refregó la mano en la barriga y dijo:

—Guác!

Oibé refunfuñó:

—Qué son esas chácharas!

—Es hambre es hambre!

Oibé tomó una batea, botó ñame con frejoles dentro, llenó un mate con harina de tapioca y le ofreció al héroe. Pero no le dio ni un cachito de mondongo que asaba en un espetón de canela de sasafrás que dejaba su buen aroma. Macunaíma se atragantó todo sin masticar y no tenía nada de hambre pero se le hizo agua la boca por culpa de las achuras que se asaban así y asado. Se refregó la mano en la panza y dijo:

—Guác!

Oibé rezongó:

—Qué hueveo es ése!

—Es sed es sed!

Oibé agarró una cubeta y fue a buscar agua al pozo.

Mientras iba, Macunaíma sacó la canela de sasafrás de las brasas, se tragó todo el triperío entero sin masticar y se quedó muy tranquilo esperando. Cuando el lombrizón trajo el balde, Macunaíma bebió en un coco. Después se desperezó suspirando:

—Guác!

El monstruo se retespantó:

—Pero qué vainas son ésas!

—Es sueño es sueño!

Entonces Oibé llevó a Macunaíma al cuarto de huéspedes, dio las buenas-noches y cerró la puerta por fuera [365]. Fue a cenar. Macunaíma botó la jaula en un rincón, cubriendo a la pareja de gallinas con unos percales. Argüendeó bien por el cuarto. Había un ruidito sin parada venido de todas partes. Macunaíma golpeó la yesca del encendedor y vio que eran cucarachas. Así mero se trepó en la hamaca no sin dejar de espiar que no le faltara nada a los leghorns. El par andaba hasta contento comiendo cucarachas. Macunaíma se rió con ellos, eructó y durmió. Al poco rato ya estaba tapizado de cucarachas que lo lamían todo.

Cuando Oibé se dio cuenta de que Macunaíma se había comido el mondongo, le dio rabia. Agarró una campanita y envolviéndose en una sábana blanca fue a hacerla de espantos pal huésped. Pero era sólo de broma. Llamó a la puerta y movió la campanita, ti-lín!

—¿Quiúbole?

—Vine a buscar mi mondongo-dongo-dongo-dongo-dongo-cero! ti-lín!

Abrió la puerta. Cuando el héroe divisó la visión quedó con tanto miedo que ni se movió. Claro que no sabía que era Oibé. La fantasma se iba viniendo:

—Vine a buscar mi mondongo-dongo-dongo-dongo-dongo-cero! ti-lín!

Entonces Macunaíma percibió que no era una aparición ni que nada, sino el monstruo Oibé lombrizón temible. Se dio valor, agarró el arete de la oreja izquierda, que era la máquina revólver, y asestó un tiro en el espanto. Pero Oibé ni caso hizo y se fue viniendo. El héroe volvió a tener mieditis. Saltó de la hamaca, jaló la jaula y se escabulló por la ventana, dejando cucarachas por todo el camino. Oibé corrió atrás. Pero era sólo de chiste que quería comer héroe. Macunaíma arremetió agreste fuera pero en eso seguía que seguía acosado por el lombrizón. Entonces se botó el dedo pica-tortas en la boca, se hizo cosquillas y arrojó el atracón de harina. La harina se convirtió en arenal mientras el monstruo luchaba por atravesar aquel mundo de arena movediza, Macunaíma huía. Tomo por la derecha, bajó el cerró de la Rumorosa que suena de siete en siete años, siguió por unas manchitas de mato y después de cortar por un vado agitado de arrecifes recorrió Sergipe de cabo a rabo y paró jadeante en un escarpado muy pedregoso [366]. En frente había un peñasco enorme perforado por una caverna con un altarcito dentro. En la boca del socavón estaba un fraile. Macunaíma le preguntó al capuchino:

—¿Cómo se llama el nombre suyo?

El fraile dejó en el héroe sus ojos fríos y contestó con pachorra:

—Yo soy Mendoza Mar, pintor. Disgustado con la injusticia de los hombres hace tres siglos que me alejé de ellos metiendo la cara en la Tierradentro del sertón. Descubrí esta gruta y erguí con mis propias manos este altar de Bom Jesus da Lapa y vivo acá perdonando gente, mudado pa Fray Francisco de la Soledad [367].

—Está bueno —Macunaíma dijo. Y se chispó.

Pero el terreno estaba lleno de socavones y luego más adelante estaba otro desconocido haciendo un gesto tan tonto que Macunaíma se paró retespantado. Era Hércules Florence [368]. Ponía un vidrio en la boca de un tunelcito-chumí, tapaba y destapaba el vidrio con una hoja de monstera-deliciosa. Macunaíma preguntó:

—Orale, ájale, újule! A poco usté no va a decirme lo que anda haciendo ahí, iñor!

El desconocido se volteó hacia él y con los ojos relumbrantes de alegría pronunció:

—Gardez cette date: 1827! Je viens d'inventer la photographie!

Macunaíma dio una carcajadota.

—Chii! Qué años hace que inventaron eso, iñor!

Entonces Hércules Florence fue derribado por el estupor sobre la hoja de monstera-deliciosa y principió anotando con música una memoria científica sobre el canto de los pajaritos. Estaba simplemente loco. Macunaíma se las tomó.

Después de correr legua y media miró hacia atrás y vio que Oibé ya venía cerca. Se metió el índice en el gañote y allá fue a dar al suelo todo el ñame tragado convirtiéndose en un tortuguerío agitagitándose. Oibé sudó para contornar aquella inmundicie de carapachos y Macunaíma escapó. Legua y media adelante miró hacia atrás. En eso Oibé venía pisándole la cola. Entonces volvió a ponerse el dedo pica-tortas en el garguero y guác! guacareó puro poroto y agua. Todo se convirtió en un tremendo tremendal de sapos-toros y mientras Oibé se debatía atravesando todo aquello, el héroe recogía unas lombrices pa las gallinas y partía con premura. Llevaba mucha delantera y paró para reposar. Se quedó reteadmirado porque había corrido tanto que andaba otra vez por la puerta del bohío de Oibé [369]. Resolvió esconderse en el huerto. Había un árbol de carambolos y Macunaíma principió por arrancar ramas del carambolo para parapetarse abajo. Las ramas cortadas se agarraron goteando agua de lagrimón y se dejó oír el lamento del carambolo:

Jardinero de mi padre,
no me cortes mis cabellos
que el malvado me enterró
por higos del higuerón
que el Pajarito comió...
—Chó, chó, pajarito, chó! [370]

Todos los pajaritos lloraron de pena chillando en los nidos y el héroe se quedó helado de susto. Agarró el fetiche que traía entre los colguijes del pescuezo y trazó una mandinga. El carambolo se convirtió en una princesa rete chic. Al héroe le dieron muchas ganas de juguetear con la princesa pero Oibé ya debía de estar estallando por ahí. Y de hecho:

—Vine a buscar mi mondongo-dongo-dongo-dongo-dongo-cero, ti-lín!

Macunaíma le dio la mano a la princesa y salieron disparados. Más adelante había una higuera con las arcabas enormes. Oibé ya les pisaba los talones y Macunaíma no tenía tiempo pa naa. Entonces se metió con la princesa en la hendidura de aquellos contrafuertes. Pero el lombrizón metió el brazo y así agarró la pierna del héroe. Iba a jalar pero Macunaíma dio un carcajadón de pura experiencia y dijo:

—Usté está imaginando que agarró mi gamba, y no! Esto es raíz, pedazo!

El lombrizón soltó. Macunaíma gritó:

—Pos era mi mera pierna pedazo de alcornoque!

Oibé volvió a ensartar el brazo pero el héroe ya había encogido la pierna y el lombrizón halló pura raíz. Había una garza cerca. Oibé habló con ella:

—Divina-Garza, ponga ojo avizor en el héroe. No lo deje salir que voy a buscar un azadón para cavar.

La garza se quedó al pendiente. Cuando Oibé ya estaba lejos Macunaíma le dijo:

—¿Y bueno? pavota, es así que se pone juicio en un hérue! Quédese de cerca y saltando los ojos!

La garza lo hizo. Entonces Macunaíma tiró un puñado de hormigas de fuego en los ojos suyos y cuando la Divina-Garza gritaba por la ceguera se salió del agujero con la princesa y se escabulleron de nuevo [371]. Cerca de San Antonio del Mato Grosso se toparon con un banano y andaban muertos de hambre. Macunaíma le dijo a la princesa-carambolo:

—Arresúbase, coma verdes que son las buenas y aviente las amarillas pa mí.

Ella lo hizo. El héroe se hartó mientras la princesa bailaba sus cólicos para que éste notara [372]. Oibé ya venía llegando y los dos chisparon hicos de hamaca otra vez.

Después de correr legua y media más, por fin llegaron a un firme acuchillado del Araguaya. Pero la igarité estaba varada bien más abajo en la otra orilla con Maanape, Yigué y la linda Iriquí, toda esa compañía durmiente. Macunaíma miró hacia atrás. Oibé casi ahí. Entonces se botó el dedulce en el garguero por última vez, se hizo cosquillas y arrojó el mondongo al agua. Los chinchulines se convirtieron en un camalote de totoras tules espadañas pajas-bravas muy mullido [373]. Macunaíma puso la jaula con cuidado en lo blanducho, echó a la princesa ahí y dándose impulso con el pie en la orilla, apartó de la playa el camaloterío que las aguas fueron llevando. Oibé llegó pero los fugitivos iban lejos. Entonces el lombrizón que era un lobisón [374] famoso principió a titiritar, fue criando rabo y se convirtió en aguará-coyote. Abombachó el gañote desencantado y salió de la panza suya una mariposa azul. Era alma de hombre [375] presa en el cuerpo del lobo por artes de birlibirloque del Carrapatú [376] terrible que frecuenta la gruta de Iporanga [377].

Macunaíma y la princesa jugueteaban llevados por la corriente río abajo. Ahora se están riendo el uno para el otro.

Cuando pasaron junto a la igarité los manos se despertaron con los gritos de Macunaíma y se fueron atrás. Iriquí se puso luego celosa porque el héroe ya no quería quererla y sólo jugueteaba con la princesa-carambolo. Y para ver si reconquistaba al héroe destapó un lloriqueo incontenible. Yigué tuvo pena de ella y le pidió a Macunaíma que fuera a juguetear con Iriquí un buen ratito, Yigué era muy zonzo. Pero el héroe que ya le tenía ojeriza a Iriquí le respondió:

—Iriquí es muy singracia, mano, pero la princesa, uepa! No, no les des bolilla a Iriquí! "No olvidés, me decía Fierro, / que el hombre no debe crer / en lágrimas de mujer / ni en la renguera del perro". Ayayay, malhaya quien caiga...

Y se fue a juguetear con la princesa. Iriquí se quedó triste triste, rete triste, llamó a seis aras cuiú-cuiú y subió con ellas pal cielo, llorando luz ya convertida en estrella. Las guacamayas-amarillas también fueron estrellas. Son Siete-Cabrillas.

XVI

URARICOERA

Al otro día Macunaíma amaneció con mucha tos y una fiebrecita sin parada. Maanape desconfió y fue a hacer un menjunje de germen de palta [378], creyendo que el héroe estaba tísico. En cambio era paludismo, y la tosedera se había hecho venir por esa laringitis [379] que todo el mundo carga de São Paulo. Ahora Macunaíma se pasaba las horas echado de bruces en la proa de la canoa y ya nunca más volvería a sanar. Cuando la princesa-carambolo no se aguantaba más y venía pa juguetear, el héroe hasta una vez se rehusó suspirando:

—Ara... qué flojera...

Al otro día alcanzaron la cabecera de un río y escucharon de cerca el bululú del Uraricoera. Ahí era. Un pajarito yaacabó trepado en una munguba [380], al ver la farra se puso a gritar entretanto:

—Entren santos pé-regrinos pé-regrinos, recibán este rincón! [381]

Macunaíma agradeció feliz. De pie asistía al paso del paisaje. Se dejó venir el fuerte de San Joaquín [382] erigido por el mano del gran Marqués. Macunaíma dejó un ta-luego pal cabo y pal soldado que sólo traían un pedazo deshilachado de calzón y la cuartelera en la cabeza y que vivían vigilando a las tambochas de los cañones. Al final todo fue haciéndose conocidísimo. Se divisaba el cerro manso que había sido madre un día, en el lugar llamado Padre de la Tocandeira [383], se divisaba el traicionero ámbito palustre entretejido de regias victorias-avatí-urupí amazónicas tapujando a las anguilas-eléctricas y a las conchudas-huistoras [384]. Y siguiendo el abrevadero de la danta se vio el sombrío sembradío convertido en quemada [385] ¡y qué iba a hallar al volver! tan sólo halló una tapera. Macunaíma lloró.

Atracaron y se introdujeron en la tapera. Venía entrando la boca-de-la-noche. Maanape y Yigué resolvieron que iluminados con hachos atraparían algún pez y la princesa fue a ver si se topaba con algún tentenpié pa comer. El héroe se quedó descansando. Así estaba cuando sintió en el hombro el peso de una mano. Volteó la cara y miró. Junto a él estaba un anciano de barba. El carcamal le dijo:

—¿Quién eres tú, noble extranjero?

—Yo no soy ningún extraño, conocido. Soy Macunaíma el héroe y vine a parar de nuevo en tierra de los míos. ¿Y usté quién es?

El viejo se espantó a los mosquitos con amargura y secundó:

—Soy João Ramalho [386].

Entonces el fundador se ensartó dos dedos en la boca y silbó. Aparecieron la mujer de él y su prole de quince familias en escalerita. De ahí partieron en mudanza a procura de nuevos pagos donde no hubiera nadie.

Al otro día bien tempranito se fueron todos a laburar. La princesa fue al sembradío Maanape al mato y Yigué al río. Macunaíma se disculpó,

subió en la piragua y se dio una llegadita hasta la boca del Río Negro pa buscar su conciencia dejada en la isla de Marapatá. ¿Y ustedes creen que la halló? Lagarto! Entonces el héroe agarró la conciencia de un hispanoamericano, se la enjaretó en la cabeza y se dio bien de la misma manera.

Pasaba un cardumen de sabaleros-yaraquís [387] en desova. Macunaíma se fue pescando distraído distraído y cuando vio ya andaba en Óbidos [388], y el guampo llenecito de pescado fresco. Pero el héroe se vio obligado a tirar todo porque en Óbidos "quien come yaraquí se queda por aquí" según dicen, y él tenía que regresar al Uraricoera. Volvió y como el día caía a plomo se echó a la sombra de un pico-de-loro se espulgó las garrapatas y durmió. Al llegar la tarde todos volvieron pa la tapera pero Macunaíma no. Los otros salieron a esperar. Yigué se acuclilló colocando la oreja sobre el suelo pa ver si oía los pasitos del héroe y nada. Maanape se atalayó en el rebrote de una palmicha de moricha pa ver si divisaba el brillo de los aretes del héroe y nada. Entonces salieron por el mato y la caapuera gritando:

—Macunaíma, mano nuestro!...

Y nada. Yigué llegó bajo el algarrobo y gritó:

—Mano nuestro!

—Qué fue eso!

—Usté, apuesto que ya estaba durmiendo!

—Qué durmiendo ni qué nada, es que... Lo que estaba era engatusando a una perdiz de monte-rojiza [389]. Usté hizo bulla y la perdiz se desperdigó por ahí!

Volvieron. Y así todos los días. Los manos andaban muy desconfiados. Macunaíma se las olió y disimuló muy bien:

—Yo cazo pero no encuentro nada. Yigué ni chicha ni limonada, se pasa el día echadote [390].

A Yigué le dio rabia porque el pez rareaba y la caza ni qué decir. Se fue a la playa del río a ver si pescaba algo y se topó con el hechicero Tzaló-lo que tiene una pierna sólo [391]. El curandero poseía una calabaza encantada hecha con la mitad de una cáscara de zapallo. Zambulló la jícara en el río, la llenó de agua hasta la mitad y roció la playa. Entonces cayó una morondanga de peces. Yigué notó todo lo que el yerbatero hacía. Tzaló largó la calabaza por ahí y empezó a matar peje con una macana. Entonces Yigué se robó la jícara del hierve-yerbas Tzaló-lo que tiene una pierna sólo.

Poco después haciendo que ni cuenta se había dado se vino mucho pez, se vino payara-machete se vino pacú viejas-de-cola caribe-pinche capaburro pavón, todos esos peces y Yigué volvió cargado pa la tapera después de esconder el mate en la raíz de un jaramango. Todos quedaron retespantados con aquel mundo de peces y comieron rebién. Macunaíma se las olió.

Al otro día esperó con el ojo izquierdo durmiendo a que Yigué se fuera a pescar y salió atrás. Descubrió todo. Cuando el mano se fue, Macunaíma

dejó la jaula de los leghorns en el suelo y agarró la calabaza escondida haciendo como el mano. Tal cual. En eso se vinieron muchos peces, vino carecaballo vino palambre vino camaroncito-cocil bagre-marino bagre-sapo manduví-bigotón surubí-pintado, todos esos peces. Macunaíma arrojó el catabre por ahí, en las prisas de matar todos los peces, y el guaje hizo parará en un pedrejón y guác! se zambulló en el río. Pasaba la payara-machete llamada Padzá. Imaginó que eran calabazas, y se tragó la jícara. Esta se convirtió en la panza de Padzá. Entonces Macunaíma se puso la jaula en el brazo volvió pa la tapera y contó lo sucedido. A Yigué le dio rabia.

—Cuñada princesa, yo soy quien pesco, su compañero se queda tiradote bajo el pico-de-loro y todavía pasa a fregar a los demás.

—Mentira.

—¿Entons qué hizo usté hoy?

—Cacé venado.

—¿Y on-tá?

—Comí, juay. Fui andando por un camino, y zás, me topé con el rastro de un... guazubirá, no, no, de un guataparo. Me agaché y seguí el rastro. Mirando, mirando, ven, me di un cabezazo con una cosa blanda, qué chistoso. Saben lo que era! pues el mapa-mundi del venado, raza. (Macunaíma dio una carcajadota). El venado aún me preguntó: —Qué anda haciendo ahí, pariente. —Venadeándote —le secundé. Y maté al guazubirá que comí con tripas y todo. Venía trayendo un trozo pa ustedes, y zás me atrompecé y al atravesar el ojo-de-agua, di un tumbo, el pedazo fue a dar lejos y la hormiga tanayura hizo sus necesidades en él.

La patraña era tan tamaña que Maanape desconfió. Maanape era hechicero. Se allegó juntito al mano y preguntó:

—¿Usté anduvo de caza?

—Este... pos... sí fui.

—¿Y qué fue lo que cazó?

—Venado.

—Qué qué.

Maanape hizo un gesto grande. El héroe guiñó de miedo y confesó que todo era pura camama [392].

Al otro día Yigué estaba campeando el mate cuando se encontró con el tatú-carreta hechicero llamado Caicá que nunca tuvo mamá. Caicá sentado a la puerta de la madriguera jaló la guitarrita suya hecha con la otra mitá de la calabaza encantada y se agarró cantando así:

"Vote vote coendú,
de bóbilis bóbilis coatí.
Vote vote tayazú.
De bóbilis bóbilis pecarí.
Vote vote canguzú.
Eh..."

Y así se vinieron muchas cazas. Yigué sólo ojos. Caicá lanzó la guitarrita encantada por ahí, agarró una macana y fue a matar a todo ese mundo de cazas que andaban hechas unas atarantadas. Entonces Yigué se rateó la guitarrita del hechicero Caicá que nunca tuvo mamá.

Más adelante cantó tal y cual había escuchado y se vino un diluvio de caza parándosele mero enfrente. Yigué regresó cargado pa tapera después de esconder la guitarrita en la raíz de otro bejuco. Todos volvieron a espantarse y comieron bien. Macunaíma volvió a desconfiar.

Al otro día esperó con el ojo izquierdo durmiendo a que Yigué partiera, y fue atrás. Descubrió todo. Cuando el mano volvió pa la tapera, Macunaíma agarró la guitarrita, haciendo tal y cual había visto y se vino un titipuchal de caza, venados jutías osos-hormigueros carpinchos armadillos aperemas pacas aguarachayes nutrias tortugas-escorpión cochemontes iguanas báquiras tapires, la danta zapatera, onzas, el jaguar el cunaguaro el chibiguazú, puma ocelote laucha, eso era la morondanga de cazas. El héroe tuvo miedo de tan tamaño bicherío y salió en un carrerón soberano lanzando la guitarrita lejos. La jaula ensartada en el brazo suyo iba haciendo un parará en los troncos y el gallo y la gallina se traían un cacareo ensordecedor. El héroe suponía que era del bicherío y se chispaba más aún.

La guitarrita cayó en el diente de un jabalí que tenía el ombligo en el lomo [393] y se partió en diez veces diez pedazos que los bichos se tragaron creyendo que era zapallo. Los pedazos se convirtieron en las vejigas del alimañerío.

El héroe destapó tapera dentro hecho un desesperado y echando los bofes por la boca. No bien podía respirar que ya contaba lo sucedido. A Yigué le dio odio y dijo:

—Ahora sí que ni cazo ni pesco más nada!

Y se fue a dormir. Todos empezaron a pasar hambre. Bien que pedían pero Yigué saltaba en la hamaca y cerraba los ojos. El héroe juró venganza. Simuló un anzuelo con diente de anaconda y le dijo al fetiche:

—Anzuelo de mentiras, si mano Yigué viene a probarlo, entonces entre en la mano suya.

Yigué no podía dormir de tanta hambre y divisando el anzuelo le preguntó al mano:

—¿Mano, este anzuelo está bueno?

—De órdago [394] —dijo Macunaíma y continuó limpiando la jaula.

Yigué decidió ir de pesca porque de veras andaba asolado por la gazuza y dijo:

—Deja ver si el anzuelo es bueno.

Agarró el fetiche y lo probó en la palma de la mano. El diente de anaconda entró en la piel y virtió todo el veneno ahí. Yigué corrió pa las matitas y por más que masticó y tragó ñame de nada le valió. Entonces fue a buscar una cabeza de aruco que había sido expuesta a picadura de víbora. Se puso en la mano. De nada le valió. El veneno hizo una

herida leprosa y principió por comerse a Yigué. Primero se comió un brazo después la mitad del cuerpo luego las piernas después la otra mitad del cuerpo luego el otro brazo por fin el pescuezo y la cabeza. Sólo quedó la sombra [395] de Yigué.

A la princesa-carambolo le dio odio. Era ella quien ultimadamente jugueteaba con Yigué. Macunaíma bien que se dio cuenta, pero pensó: "Planto mandioca y me nace ñame, del ladronicio de casa nadie se espante, paciencia. . ." Y había encogido los hombros. Rabiosa la princesa le dijo a la sombra:

—Cuando el héroe se vaya a pasear el hambre usté se convierte en un marañón en un banano y en un churrasco de venado.

La sombra era envenenada por culpa de la lepra y la princesa quería matar a Macunaíma.

Al otro día el héroe se despertó con tanta hambre que se fue de solaz paseando. Se topó con un marañón lleno de frutas. Quiso comer pero presintió que era la sombra leprosa y siguió adelante. Legua y media después se topó con una humeante barbacoa de venado. Ya andaba morado de hambre pero se dio cuenta que el churrasco era la sombra leprosa y prosiguió. Legua y media después se topó con un plátano cargadito de pencas maduras. Pero el héroe ya estaba que veía bizco de tanta hambre [396]. La bizcura lo hizo ver de un lado la sombra del mano y del otro el plátano.

—Así sí que puedo comer! digo.

Y devoró todas las pencas. Y los plátanos eran la sombra leprosa del mano Yigué. Macunaíma iba a morir. Entonces se acordó de pasar la enfermedad en los otros [397] pa no morir solito. Agarró una hormiga tambocha y se la resfregó bien en la herida de la nariz, la hormiga ya fue gente como nosotros y la tambocha quedó leprosa. Entonces el héroe agarró la hormiga yaguatací y se hizo lo mismo. Yaguatací quedó leprosa también. Entonces fue el turno de la hormiga aqueque devoradora de semillas y de la hormiga quenquén, de la hormiga tracuá y de la hormiga mumbuca rete prieta todas quedaron leprosas. Ya no había más hormigas en derredor del héroe sentado. Se quedó con pereza de estirar el brazo porque ya estaba moribundo. Esperó visita de la salud [398], se dio fuerza y agarró al mosquito barigüí picando la rodilla suya. Pasó la enfermedad al mosquito barigüí. Por eso es que ahora cuando ese mosquito pica gente, entra en la piel, atraviesa el cuerpo y sale del otro lado mientras que el agujerito de entrada se convierte en esa horrenda breva llamada Leichmaniosis llagada de Baurú [399].

Macunaíma había pasado la lepra en otras siete gentes y se puso sano al instante, volviendo pa la tapera. La sombra de Yigué confirió que el héroe era muy inteligente y quiso volver desesperada junto de la familia. Era ya de noche y confundiéndose con la oscuridad la sombra ya no hallaba camino cerca. Se sentó en una piedra y berreó:

—Fueguito [400], cuñada princesa!

La princesa, que iba rengueando mucho porque estaba enferma con los dengues del mal de San Vito [401], vino con un tizón alumbrando camino. La sombra se tragó al fuego y a la cuñada. Berreó de nuevo:

—Fueguito, mano Maanape!

Maanape vino luego con otra antorcha afarolando camino, y se arrastraba inerte porque la vinchuca [402] había chupado la sangre suya y Maanape estaba opilado [403]. La sombra se tragó el fuego y a mano Maanape. Después berreaba:

—Fueguito, mano Macunaíma!

Quería tragarse al héroe también pero Macunaíma percibiendo lo que había sucedido con el mano y la compañera dejó la puerta emparejada y se quedó quietecito en la tapera. La sombra pedía fueguito, pedía y al no recibir respuesta se lamentó hasta la madrugada. Entonces Capei apareció iluminando la tierra y la leprosa pudo llegar a la tapera. Se sentó en el acanyará del umbral y esperó al día pa vengarse del mano.

De mañana todavía estaba acuclillada allí. Macunaíma se despertó y escuchó. No se oía nada y concluyó:

—Ara! Se fue!

Y salió a pasear. Cuando traspasó la puerta la sombra se trepó en el hombro suyo. El héroe no malició nada. Estaba pasando hambres pero la sombra no lo dejaba comer. Todo lo que Macunaíma atrapaba la sombra se lo tragaba: —tamorita mangarito ñame merey mamey plátano-dominico caimito banana-enana ananás guanábana fruta-bomba esas comidas del mato. Entonces Macunaíma fue a pescar porque ahora ya no tenía quien lo hiciera por él. Pero cada pez que sacaba del anzuelo y lo arrojaba en la chistera la sombra brincaba del hombro, se tragaba el pescado y volvía a encaramarse otra vez. El héroe meditó: "Tate quieto que si no, te arreglo!" Cuando el pez picó Macunaíma hizo un esfuerzo heroico, dio un bruto empujón en la vara de forma que el impulso hizo que el pez fuera a parar allá por la Guayana. La sombra fue tras el pez. Entonces Macunaíma cimarroneó mato fuera en sentido opuesto. Cuando la sombra regresó, sin encontrar más al mano disparó en busca del rastro suyo. Después de correr un poco, atravesar la tierra de los indios tatús-blancos [404] y darse tamaño susto, tanto que pasó sin pedir permiso entre la sombra de Jorge Velho y la sombra del Tiñoso Fumbí [405] quienes discutían, el héroe, cansadísimo, miró hacia atrás y vio que la sombra ya venía llegando. Estaba en Paraíba y tan sin ganas de chispearse que paró. Era porque el héroe estaba con paludismo [406]. Cerca había unos trabajadores destruyendo hormigueros para construir un azud. Macunaíma les pidió agua. No había ni jota pero le dieron una jícara con raíces de jícama [407]. El héroe mató la sed de los leghorns, agradeció y gritó:

—Que con el diablo la lleve quien trabaja! [408]

Los trabajadores cuquearon al perrerío contra el héroe. Eso mero era lo que quería porque tuvo pavor y se chispó rebién. Al frente se abría el camino de las boyadas. En eso Macunaíma venía que venía acosado por

la sombra, y ni tutubió: se metió por el atajote. Más adelante dormía tumbado un toro zebú llamado Espacio [409] que había venido del Piauí. El héroe se dio un trompazo con él de tanta enjundia. Con eso el toro salió en un galope loco del susto y por allá se fue cegado manantial abajo. Entonces Macunaíma lo atajó por un picadero sin remedio y se parapetó bajo un mocomuco. La sombra escuchaba el ruidazal del astado a galope y supuso que era Macunaíma. Fue atrás. Alcanzó al torazo y pa no perder el paso de pasadita hizo palo de gallinero del lomo suyo, y cantaba satisfecha:

"Aquí traigo ya al torito
pero no para torearlo
lo traigo para pasearlo!"

"Voy a dar la vueltecita
sígueme torito
te espero aquí, aquí te espero
sígueme torito!"

Y así ya nunca más pudo comerse al toro, la sombra se tragaba todo antes que el bicho. Entonces el astado fue quedando zurumbático lerdo y esquelético. Cuando pasó por el rincón llamado Agua Dulce cerca de Guararapes, el torito miró retespantado mero en medio del arenal la vista linda, y un naranjo lleno de sombra con una gallinita ciega picoteando debajo. Era señal de muerte... La sombra mortificada cantaleteaba ahora:

"Ahora sí ya te encontré
donde me dijo el Maestro.
Te encontré y voy a lazarte
para llevarte a la hacienda..."

"He de regresar ahí
para traerlo a mi tierra
que venga a sentarse
en la puerta del mirador
que venga a mirar la vuelta
que voy a dar en su honor".

Al otro día el astado estaba muerto. Enverdecía y enverdecía... La sombra con mucho pesar se consolaba payando ya:

"Murió el toro rebravo...
Siento a la niña bonita
que dejé en la plaza de Salvatierra.
Lloró cuando me volví a mi tierra".

Y el Buen Jardín era una estancia del Río Grande Del Sur [410]. Entonces se dejó venir una gigante a la que le gustaba juguetear con el astado. Vio al toro en la tumba, lloró bien llorado y se quiso llevar al cadáver consigo.

A la sombra le dio rabia y cantó:

"Arretírate, giganta
que el caso es peligroso!
Quien se retiró amante
hace acción de generoso!"

La gigante agradeció y se retiró danzando. Entonces pasó por ahí un individuo llamado Manuel da Lapa cargado de hojas de Marañón y de ramas de algodón. La sombra saludó el conocido:

"Don Manué que viene del Montón
don Manué que viene del Montón
viene cargadito de hoja de marañón!"

"Don Manué que viene del sertón
don Manué que viene del sertón
viene cargadito de rama de algodón!"

Manuel da Lapa se quedó muy orondo con el saludo y pa agradecer danzó zapateado y cubrió el cadáver con las hojas de cajuil y las ramas de guata.

El viejo-mandinguero ya estaba sacando a la noche del agujero [411] y la sombra toda confundida no veía más al toro tumbado bajo los copados y el follaje. Empezó a danzar en procura suya. Una luciérnaga se admiró de aquello y cantó acompañando:

"Ahora ya lo saben pues
señores compañeritos:
donde quiero que me entierren
no sea en tierra consagrada.
Entiérrenme en pleno campo
donde se pasea el ganado"

Así fue como la sombra secundó cantando. Entonces la luciérnaga danzando voló abajo del tronco y le mostró el buey a la sombra. Esta se trepó en la panza verde del muerto y ahí se quedó llorando.

Al otro día el toro se pudría. Entonces vinieron muchos iribús, vino el chino-chicora sapitiba, vino el iribú-chato el aura el jote el zope el cuervo-de-cabeza-amarilla que sólo come ojos y rabadilla, todos esos cabezas-pelonas y principiaron a danzar contentos. El Mayor encabezaba la danza cantando:

"Iribú es huella fea fea fea!
Iribú es brinco limpio limpio limpio!"

Y era el oripopo, rey-zamuro, el Padre del Yrybú. Entonces mandó a un zopilotito-piá a entrar dentro del cachón a ver si ya estaba bien podrido. El gallinacito lo hizo. Entró por una puerta y salió por otra [412] diciendo que sí y todos chacotearon en un guateque juntos [413] danzando y cantando:

"Cuando pase por ahí
la niñita ha de decir
Dios me socorra que aquí
está enterrado, y difunto
mi buen caporal Mayor".

Oh... eh bumbá
descanse mi buey!
oh... eh bumbá
descanse en paz!"

Y fue así que inventaron el bendito mitote del Torotumbo, también conocido como Boi-Bumbá.

A la sombra le dio rabia que se estuvieran comiendo al buey suyo y saltó sobre el hombro del oripopo. El Padre del Yrybú quedó muy satisfecho y gritó:

—Hallé compañía pa mi cabeza, raza!

Y voló a las alturas. Endenantes el rey-zamuro había tenido sólo una cabeza.

XVII

OSA MAYOR

Macunaíma se arrastró hasta la tapera ya sin gente. Estaba muy contrariado porque no comprendía el silencio. Se había quedado como muertito sin lloronas, en un abandono total. Los manos fueron de veritas transformados en la cabeza izquierda del rey-zamuro y uno ni siquiera se encontraba cuñataís por ahí. El silencio empezaba a cabecear de sueño a orillas del Uraricoera. Qué enfado! Y principalmente, ah!... qué flojera!...

Macunaíma se vio obligado a abandonar la tapera cuya última pared empalizada con palma de sotole se venía abajo. Pero la malaria no lo dejaba con ímpetu ni de construir un caney. Había traído la hamaca para lo alto de un teso donde había una piedra con guacas de dinero enterrado abajo. Amarró la hamaca entre dos cajuiles frondoseando y no salió más de ella por varios días tumbado a la bartola encanijado y comiendo marañones. Qué soledad! El mismo séquito pintarrajeado se disolvió. No ven que un guaro-catinga [414] pasó muy apurado por ahí. El guacamayerío le preguntó al pariente que adónde iba.

—Maduró maíz en tierra de los Ingleses [415], y allá voy!

Entonces todos los loros se fueron a comer maíz a la tierra de los Ingleses. Pero primero se volvieron periquitos porque así comían y eran los periquitos quienes se llevaban la fama [416]. Sólo quedó ahí un loro retetarabilla [417]. Macunaíma se consoló cavicavilando: "Lo mal habido, el diablo se lo lleva... [418] paciencia". Se pasaba los días amorriñado y se distraía haciendo repetir al pajarraco en el habla de la tribu los casos

que habían sucedido al héroe desde la niñez. Aaah... Macunaíma bostezaba chorreando marañón, muy dejadote en la hamaca, con las manos atrás haciéndolas de cabecera, con la parejita de leghorns haciendo palo de gallinero de sus pies y el loro-aruaí en la panza. Venía la noche. Aromatizado por las frutas del cajuil, el héroe se achinchorraba rebién en el sueño. Cuando el rayar del otro día venía, el loro destapaba el pico del ala y se tomaba el café de mañana devorando a las arañas que de noche urdían ñandutí de las ramas hacia el cuerpo del héroe [419]. Después parloteaba:

—Macunaíma!

El dormilón ni se movía.

—Macunaíma! oh Macunaíma!

—Deja a uno dormir, aruaí...

—Alevántate, hérue! Ya es de-día!

—Ah... qué flojera!...

—Mucha tambocha y poco bizcocho, luchas son que al Brasil dejan mocho!...

Macunaíma daba un carcajadón y se rascaba la cabeza tapizada de coruco que es el piojo de la gallina. Entonces el loro repetía el caso aprendido en la víspera y Macunaíma se enorgullecía de tantas glorias pasadas [420]. Lo sacudía el entusiasmo y se ponía a contarle al aruaí otro caso más rimbombante. Y así todos los días.

Cuando la Papacenas que es la estrella vespertina se aparecía remilgando pa que las cosas se fueran a dormir, el aruaí arguyía rezongando por culpa de la historia que quedaba a medias. Una vez hasta insultó a la estrella Papacenas. Entonces Macunaíma le contó:

"—A ella sí no la insultes, aruaí! Taína-Can es bueno. A Taína-Can que es la estrella Papacenas [421] le da pena la tierra y manda a Émoron-Pódole para dar el sosiego del sueño de este mundo, a todas esas cosas que pueden tarse sosiegas porque no poseen pensamiento como nosotros. Taína-Can es individuo también... Relumbraba allá en el vasto campal de los cielos y la hija mayor del curaca Zozoyaza de la tribu carayá, una solterona llamada Imaeró, dijo así:

—Padre, Taína-Can reluce tan bonito que quiero mancornarme con él.

"Zozoyaza se rió bastante porque no podía dar a Taína-Can en casorio pa la hija mayor. No. Entonces vino bajando el río una piragua de plata, un remero saltó de ella, golpeó en el quicio y le dijo a Imaeró:

—Yo soy Taína-Can. Escuché vuestro pedido y vine en piragua de plata. ¿Por fa, cásese conmigo?

—Sí —respondió ella contentísima.

"Dio la hamaca al prometido y la ñaña se fue a dormir con la mana más joven llamada Denaqué.

"Al otro día cuando Taína-Can saltó de la hamaca todos se requetespantaron. Era un vetarro arrugado arrugado, temblequeando tanto como la luz de la estrella Papacenas. Entonces, Imaeró gritó:

—Vete yendo, chocho! Ya parece que me voy a casar con un carcamal! Pa mí ha de ser un guacho rebravo arrecho y de nación carayá!

"Taína-Can se quedó zurumbático zurumbático y principió a imaginar sobre la injusticia de los hombres. Pero la hija menor del cacique Zozoyaza se apiadó del vetarro y dijo:

—Yo me caso con usté...

"Taína-Can relumbró de regocijo. Se ajustaron. Denaqué preparando el ajuar cantaba noche y día:

—Mañana a estas horas, furrún-fun-fun...

"Zozoyaza respondía:

—Yo también con vuestra madre, furrún-fun-fun...

"Después de que se acaben los dedos de vuestras manos, lorito, que son de espera pal prometido, en la hamaca trenzada por Denaqué se jugueteó danza de amor, furrún-fun-fun...

"No bien rayaba el día, y Taína-Can saltó de la hamaca diciendo a la compañera:

—Voy a los matorrales a la roza-tumba y quema. Ahora usté se me queda en el mocambo y nunca me vaya al conuco a espiar.

—Sí —dijo ella.

"Y se quedó en la hamaca, piense y piense en lo chistoso que era aquel viejito extraño, que le había dado la noche de amor más sabrosa que uno se imagine.

—Taína-Can tumbó caña, le echó fuego a todos los chinchorros de hormigas y barbechó la tierra. En aquel tiempo la nación carayá no conocía las buenas plantas. Era sólo pez y bicho con lo que un carayá se atragantaba.

"En la otra madrugada Taína-Can le dijo a su compañera que iba a buscar semilla pa sembrar y repitió la salvedad. Denaqué se quedó echadota en la hamaca por mucho rato, meditabundando en las guapas sabrosuras de las noches de amor que el bueno del vetarro le daba. Y se fue a tramar.

"Taína-Can se dio una llegadita al cielo, fue hasta el arroyo Beró, oró y poniendo una pierna en cada lado del arroyo esperó al pendiente del agua. En poco tiempo se dejaron venir a flor de piel del agüita las semillas de las palomitas-de-maíz, el tabaco, la yucamarga, todas esas buenas plantas. Taína-Can apañó lo que pasaba, bajó del cielo y se fue al conuco a plantar. Estaba trabajoseando bajo la Sol cuando Denaqué apareció. Era porque ella de pura morriña de las noches de amor quiso ver al compañero dador de esas valientes sabrosuras. Denaqué dio un grito de alegría. Claro que Taína-Can no era vejete! Taína-Can era un rapaz rebravo arrecho y de nación carayá. Se hicieron un mullido de tabaco y de ñami y juguetearon saltiteando bajo la Sol.

"Cuando volvieron al mocambo riéndose mucho el uno para el otro, Imaeró hizo rabieta. Gritó:

—Taína-Can es mío! Fue por mí que vino del cielo!

—Mala suerte —fue lo que Taína-Can cantó—. Cuando yo quise usté no quiso, pos ora joróbese!

"Y se trepó en la hamaca con Denaqué. Imaeró desinfeliz suspiró así:

—No le hace caimán, que tus lagunas se han de secar! [422]

"Y salió gritando por las matas. Se convirtió en el ave-campanero que se desgañita amarillo de envidia en el callarquiririí del mato diurno.

"Desde entonces por la pura bondad de Taína-Can es que el Carayá come mandioca y choclo y posee tabaco para enmitotarse.

"Y de todo lo que los Carayás carecían, Taína-Can iba al cielo y regresaba trayendo. Pa no hacer el cuento largo, Denaqué de pura abusada se puso a enamorarse de todas las estrellitas del cielo! Todo iba saliendo tan bien. Pero Taína-Can, que es la Papacenas, divisó todo. Con eso, hasta le escurrió rocío de tan triste, agarró sus morondangas y se fue yendo pal vasto campal de los cielos. Se quedó allá, y ya no trajo nada más. Si la Papacenas continuara trayendo las cosas del otro lado, el cielo sería acá, todito nuestro. Ahora es sólo de nuestro deseo.

"Hay más nada".

El lorito dormía.

Una vuelta al llegar enero, Macunaíma se despertó tarde con el piadero presagiante de la piaya. Sin embargo era un día hecho y la cerrazón ya había entrado pal agujero... El héroe tembló y apapachó el fetiche que traía en el pescuezo, un huesito de guacho-chico muerto pagano. Buscó al aruaí, había desaparecido. Sólo el gallo y la gallina peleaban por culpa de una veintiúnica araña. Hacía un calurón parado tan inmenso que se escuchaba la campanita de vidrio de los chapulines. Vei, la Sol, se escurría por el cuerpo de Macunaíma, haciendo cosquillitas, convertida en mano de patoja. Eran firuletes de la vengativa, sólo por culpa de que el héroe no se mancornó con una de las hijas de luz. La mano de pebeta venía y se deslizaba retemansita en el cuerpo... Qué ganas en los músculos pinchados por primera vez después de tanto tiempo! Macunaíma se acordó que hacía mucho no jugueteaba. El agua fría dizque es buena pa espantar las ganas... El héroe se escurrió de la hamaca, se quitó la pelusa de telarañas que vestía todo el cuerpo suyo y bajando hasta el valle de Lágrimas fue a tomar un baño en un remanso cercano que el cheré-cheré del tiempo-de-las-aguas había convertido en un lagunón.

Macunaíma colocó con cuidado a los leghorns en la rambla y se allegó al agua. La laguna estaba toda cubierta de oro y plata y develó el rostro dejando ver lo que había en el fondo [423]. Y Macunaíma divisó allá en el fondo a una cuñá lindísima, albita y lo mortificaban más y más las ganas. Y la cuñá lindísima era la Uiara.

Se venía allegando, así como quien no quiere la cosa, con muchas danzas, le guiñaba, al héroe, parecía que decía "Aviéntese, mi moquenquén!" y se apartaba con muchas danzas así como sin querer la cosa. Le dieron al héroe unas ganas tan inmensas que estiró el cuerpo suyo y la boca se le humedeció:

—Maní!...

Macunaíma quería con la doña. Ponía el dedo gordo del pie en el agua y en un trís la laguna volvía a cubrirse el rostro con las telas de oro y plata. Macunaíma al sentir el frío del agua, retiraba el dedote.

Así fue muchas veces. Se aproximaba el pináculo del día y Vei estaba enojadísima. Animaba como hincha pa que Macunaíma cayera en los brazos traicioneros de la joven del lagunón y el héroe con miedo del frío. Vei sabía que la lola no era ninguna lola sino que era la Uiara. Y la Uiara se venía allegando otra vez con muchas danzas. Era toda una bonitura! Superfirulítica... Morena y chapeadita como la cara del día e igual al día que vive rodeado de noche, ella se intrincaba la cara en los negros cabellos cortos tal y cual si fueran alas de graúna. Tenía en el perfil severo [424] una naricita tan ñoña que ni servía pa respirar. Pero como sólo se mostraba de frente y hacía fiestas sin voltear, Macunaíma no veía al agujero del cogote por donde la pérfida respiraba. Y el héroe en un ata v desata de indeciso. A la Sol le dio bronca. Agarró un rabo-de-armadillo de puro calurón y chaguarazeó el lomo del héroe. La doña ahí, dizque abriendo los brazos pa mostrar las gracias cerrando los ojos muy querendona. Macunaíma sintió fuego en el espinazo, se estremeció, hizo tino, y se arrojó al buen tuntún como guác!, encima de ella. Vei lloró de victoria. Las lágrimas cayeron en la laguna como una ducha de oro y de oro. El día caía a plomo.

Cuando Macunaíma volvió a la playa se notaba que había peleado mucho allá por el fondo. Se quedó de bruces un tiempazo con la vida colgándole de los respiros exhaustos. Estaba sangrando con mordiscos por todo el cuerpo, sin pierna derecha, sin los dedos gordos sin los cocos-locos-de-Bahía sin orejas sin nariz sin ninguno de sus tesoros. Por fin pudo levantarse. Cuando se dio ten con ten de las pérdidas se puso furioso contra Vei. La gallina cacareó dejando un huevo en la playa. Macunaíma lo agarró y lo zampó en la carota feliz de la Sol. El huevo se desparramó rebién por los cachetes de ella que se ensució de amarillo por siempre de los siempres. Atardecía.

Macunaíma se sentó en un peñasco que ya había sido galápago en tiempos de endenantes y se puso a contar los tesoros perdidos bajo el agua. Y eran tantos, era una piernamocha los dedos gordos, eran los cocos-locos-de-Bahía eran las orejas los dos aretes hechos con la máquina Mollejón-Pathek la máquina Smith-Wesson, la nariz todos esos tesoros... El héroe saltó dando un grito que acortó el tamaño del día. Las pirañas se habían comido también la bemba suya y la muiraquitán! Se puso como loco.

Arrancó un monte de barbasco ayaré jebe y conapí todas esas plantas y atosigó para siempre el lagunón. Todos los peces murieron y se quedaron haciendo la plancha panza arriba, barrigas azules barrigas ama-

rillas barrigas rosadas, todo ese barriguerío pintarrajeando la faz de la laguna. Era la sobretardecita.

Entonces Macunaíma destripó a todos esos pescados, todas las pirañas y todos los bufeos, esculcando barrigas por la muiraquitán. Un soberano sangrerío escurrió sobre la tierra y todo quedó derrochando sangre. Entraba la boca-de-la-noche.

Macunaíma campee y campee. Halló los dos aretes halló los dedos gordos halló las orejas los tompiates la nariz, todos esos tesoros y se los pegosteó con caña de azúcar-sapé y cola de pez. Pero no encontró ni pierna ni muiraquitán. Habían sido devorados por el monstruo Ururalo [425] que no muere ni con barbasco ni a palos. La sangre coagulada se ennegrecía cubriendo la playa y el lagunón. Era noche-tumbada.

Macunaíma campeaba y volvía a campear. Soltaba gritos de lamento achicando con la bulla el tamaño del bicherío. Y nada. El héroe se enmataba campo adentro, saltando sobre la pierna sola. Gritaba:

—Recuerdo! Recuerdo de mi marvada! No la veo a ella ni a usté ni a nada! [426]

Y saltaba más. Las lágrimas goteaban de los ojitos azules suyos sobre las florecitas blancas del campo. Las florecitas se tiñeron de azul y fueron los no-me-olvides [427]. El héroe ya no podía más y paró. Cruzó los brazos con una desesperación tan heroica que todo se amplió en el espacio para contener el silencio de aquella pena. Sólo un mosquitito raquitiquito infernizaba más la desgraciación del héroe, zumbando finito: "Zun-zun zun-zumbá-baé. . .".

Entonces Macunaíma dejó de encontrarle gracia a esta tierra. Capei nuevecita relumbraba allá por el altiplano cielo. Macunaíma se encontraba aún medio indeciso sin saber si se iba a vivir al cielo o a la isla de Marajó [428]. Por un momento pensó de veras en radicar en la ciudad de la Piedra con el enérgico Delmiro Gouveia [429], pero le faltó ánimo. Pa vivir allá, tal y como había vivido era imposible. Hasta era por eso que ya no le hallaba el chiste a la Tierra. . . Todo lo que había sido la existencia suya a pesar de tantos casos tanto jugueteo tanta ilusión tanto sufrimiento tanto heroísmo, al final no dejaba de ser sino un dejarse llevar [430]; y para parar en la ciudad del Delmiro o en la isla de Marajó que son de esta Tierra se menestaba que ello tuviera sentido. Y ya no tenía ánimo para alistarse. Así pues se decidió:

—Sonó! Cuando el gallinazo anda empingorotado el de abajo caga al de encima, este mundo no tiene arreglo, me voy pal cielo.

Se iba pal cielo a vivir con la marvada. Iba a ser el brillo hermoso aunque inútil de una constelación más [431]. No hacía nada mal que fuera brillo inútil. No. Por lo menos era el mismo de todos esos parientes de todos los padres de los vivos de su tierra, madres padres manos cuñás cuñadas cuñataís, todos esos conocidos que viven ahora del brillo inútil de las estrellas. . .

Plantó una semilla de bejuco-matapalo, el hijo-de-la-luna, y mientras el bejuco [432] crecía agarró una piedrita puntiaguda y escribió en el peñasco que ya había sido galápago en tiempos muy de endenantes:

No pasé por el mundo para ser piedra [433].

El matapalo largamente embejucado, se aferraba ya a una de las puntas de Capei. El héroe pernimocho se ensartó la jaula de los leghorns en el brazo y se fue subiendo pal cielo. Cantaba con cuita:

"—Vamos con la despedida [434],
—Taperá.
Tal y cual el pajarito,
—Taperá.
Tendió alas, se fue yendo
—Taperá.
Dejó la pena en el nidito
—Taperá..."

Allegándose allacito llamó en el barracón de Capei. La Luna bajó al patio y preguntó:

—¿A qué es a lo que venís, pernimocho Sací? [435]

—La bendición, mi madrina, ¿no me da pan con harina?

Entonces Capei se dio cuenta de que no era Sací. No. Era Macunaíma el héroe. Pero no quiso darle posada, acordándose de la jedentina antigua del héroe. Macunaíma se zurró. Dio una buena tanda de reveses en la cara de la Luna. Por eso es que tiene aquellas manchas oscuras en la cara [436].

Entonces Macunaíma fue a tocar en casa de Cayuanog, la estrella-de-la-mañana. Cayuanog se apareció en la ventanita pa ver quien era y confundida por la prietura de la noche y por la cojera del héroe, preguntó:

—¿Qué es lo que quiere, pernimocho Sací?

Pero luego se dio perfecta cuenta de que era Macunaíma el héroe y ni esperó la respuesta con sólo acordarse que recalcitraba olores.

—Váyase a bañar! [437] —dijo cerrando la ventanita.

Macunaíma volvió a encanijarse y gritó:

—Sal pa la calle, flor-de-cabrón!

Cayuanog se agarró un susto enorme y se quedó temblando mientras espiaba por el ojo de la cerradura. Por eso es que la bonita estrellita es tan pequeñaja y temblequea tanto.

Entonces Macunaíma fue a llamar en casa de Pauí-Pódole, el Padre del Paují. Pauí-Pódole lo quería mucho porque lo había defendido de aquel mulato de la mayor mulatería en la fiesta de la Cruz del Sur. Pero exclamó:

—Ah, hérue, tarde piaste! [438] Era un gran honra pa mí recibir en mi pocilga a un descendiente de galápago, raza primera de todas... En el

comienzo era sólo el Gran Galápago lo que existía en la vida... Fue él quien en el silencio de la noche se sacó de la barriga un individuo y su cuñá. Estos fueron los primeros fulanos vivos y las primeras personas de vuestra tribu... Después, vinieron los demás. Llegaste tarde, hérue! Ya somos doce y con usté seríamos de a trece en la mesa. Lo siento mucho en el alma pero llorar no puedo!

—La mala llaga sana, la mala fama mata! —fue lo que el héroe amalhayó.

Entonces a Pauí-Pódole le dio lástima Macunaíma. Hizo una mandinga. Agarró tres palitos, los aventó para lo alto haciendo encrucijada y convirtió a Macunaíma con todo el tendero suyo, gallo gallina jaula reloj y revólver, en una nueva constelación. Es la constelación de la Osa Mayor.

Dicen que un profesor, por supuesto que alemán [439], anduvo desperdigando por ahí que por causa de la pierna sola la Ursa Mayor era el Sací pernimocho... Y no, no es cierto! El Sací aún para por este mundo desparramando hogueras y bosquejando crines de bagual... La Osa Mayor es Macunaíma. Es el mero mero héroe pernimocho que de tanto penar por la tierra sin bizcocho y con mucha tambocha, se fastidió de todo, y se fue por ahí paseando con la nostalgia mortal a su lado por todo el vasto campal de los cielos.

EPILOGO

Acabó la historia y murió la victoria.

No había más nadie por allá. Dio el tángolo-mángolo en la tribu Tapañumas y las criaturas de ella se acabaron de una en una. No había más nadie por allá. Aquellos lugares aquellos campos oquedales veredas vericuetos roquedales, aquellas matas misteriosas, todo era la soledad del páramo. Un silencio inmenso dormía a la orilla del río Uraricoera.

Ningún conocido sobre la tierra se acordaba de hablar en el habla de la tribu ni de contar aquellos casos tan rimbombantes. No. ¿Quién podría saber del héroe? Ahora los manos convertidos en sombra leprosa eran la segunda cabeza del Padre del Yrybú y Macunaíma era la constelación de la Ursa Mayor. Nadie, jamás de los jamases, podría saber tanta historia bonita y el habla de la tribu retinta extinta. Un silencio inmenso dormía a la orilla del río Uraricoera.

Una vuelta, un hombre se allegó allacito. Era de madrugada y Vei mandaba a sus hijas visar la venia de las estrellas. Era tan tamaño lo desierto que mataba a los peces y a los pajaritos de pavor y la propia naturaleza se desmayaba y caía en un gesto largado por ahí. Era una inmensidad muda que estiraba despacio el tamañazo de los árboles en el espacio.

De repente ante el maltrecho pecho del hombre cayó una voz del enramado:

—Currr-pac, papac! currr-pac, papac!...

El hombre se quedó frío del susto como guacho-chico. En breve se vino una brisa de colibrí y vibravibró sobre los bruces del hombre:

—Rique rín Rique rán, aquí hacen rín allá hacen rán.

Y subió apurado hacia los árboles. Siguiendo el vuelo del pájaro-mosca, el hombre miró arriba.

—Jala-la-rama, memo! —el chupaflor se rió. Y escabulló.

Entonces el hombre descubrió en el enramado un aruaí verde de pico dorado aguaitando hacia él, quien luego le dijo:

—Dame la patita, lorito.

El loro se posó en la cabeza del hombre y los dos se acompañeraron. Entonces el pajarraco principió a parlotear en un habla mansa, muy nueva, harto! que era canto y era chicha de jora con miel de colmena, que era buena y poseía la traición de las frutas desconocidas del mato.

La tribu acabó, la familia se redujo a sombras, la choza deleznárase minada por las tambochas y Macunaíma se había subido ya al cielo. Pero quedó el lorito real del séquito de aquellos tiempos de endenantes en los que el héroe fue el gran Macunaíma Emperador. Y sólo el loro en el silencio del Uraricoera preservaba del olvido los casos y el habla desaparecidos. Sólo el loro chocarrero conservaba entre el silencio, las frases y los hechos del héroe.

Todo le contó al hombre y después el lorito real ahuecó el ala rumbo de Portugal. Y el hombre soy yo amistades, y me quedé para contaros la historia. Por eso es que vine aquí. Me acuclillé encima de estas hojas, espulgué mis garrapatas, llegué las yemas a la guitarra y en toque de rasgueo puse la boca por el mundo cantando en el habla impura las cosas y los casos de Macunaíma, héroe de los nuestros.

Hay más nada...

NOTAS A MACUNAÍMA

Estas notas, agregadas al texto para su mejor comprensión, no constituyen una investigación original, salvo en aquellos casos en que están seguidas por las iniciales G.M.S. Las demás están inspiradas en la información brindada por dos trabajos eruditos realizados sobre *Macunaíma: Roteiro de Macunaíma* de Cavalcanti Proença (Editorial Anhembí LTDA. São Paulo, 1955) y *Macunaíma: a Margen e o texto* de Telê Porto Ancona Lopez (Hucitec, São Paulo, 1974), y por el *Diccionário do Folclore Brasileiro* de Luis da Câmara Cascudo (Instituto Nacional do Livro, 2da. edição, 2 Vols., Rio de Janeiro, 1962). Las notas que llevan las iniciales M.A. son transcripciones de las sugerencias hechas por Mário de Andrade, cuando se proyectó la traducción norteamericana.

Capítulo I: "Macunaíma"

[1] En opinión de Antonio Bento de Araújo Lima, las frases iniciales de *Macunaíma* representarían una parodia del famoso fragmento (2º capítulo) de la célebre novela de José de Alencar, *Iracema* (1865): "Más allá, mucho más allá de aquella sierra, que aún resplandece en el horizonte, nació Iracema. Iracema, la virgen de los labios de miel, que tenía los cabellos más negros que el ala del tordo y más largos que su talle de palmera".

De este modo, como puede advertirse por la nota 424, donde se vuelve a encontrar una nueva alusión a la más célebre creación femenina de Alencar, Mário de Andrade habría abierto y cerrado su libro con un homenaje a aquel a quien acostumbraba llamar, dada la afinidad de sus posiciones estéticas, "mi pequeño hermano".

Antonio Bento de Araújo Lima (n. 1902) es un eminente crítico de artes plásticas que aún trabaja en Rio de Janeiro y que fue gran amigo del escritor. Fue en el ingenio azucarero de su familia, llamado "Bom Jardin", en Paraíba, en ocasión del segundo viaje que realizó al Nordeste (diciembre de 1928 a febrero de 1929), donde Mário de Andrade registró algunos de los documentos musicales más curiosos, recogidos durante su carrera de folklorista, como por ejemplo los *repentes* de Chico Antônio. En la p. 10 del tomo III de las *Danças Dramáticas do Brasil* puede hallarse la siguiente referencia al amigo: "A este amigo verdadero debo una colaboración y apoyo inestimables. Inflexible, implacable con mi fatiga, a veces extrema, me exigía una fidelidad ciega, casi desmedida si se tiene en cuenta que se trataba de un cantor nordestino popular (. . .). Pero debo reconocer que A. B. de Araújo Lima, con sus amistosas exigencias, fue el que me indujo a la paciencia, asistiendo diariamente mi trabajo penoso, respaldándolo con la búsqueda de textos, enriqueciéndolo con indicaciones útiles y aclaraciones, y alentándome. Le debo lo mejor del orgullo con que afirmo la exactitud de mis registros" (G.M.S.).

José Martiniano de Alencar (1829-1877) es el creador del *indigenismo* en la novela brasileña; Mário de Andrade se refiere frecuentemente a la influencia que recibió de él y de sus ideas sobre la autonomía literaria, e incluso sobre la elaboración de un idioma desvinculado de los patrones clásicos portugueses (G.M.S.).

[2] *Uraricoera.* Río del Amazonas; nace en la cuesta oriental de la sierra Parimá, próximo a Venezuela, y junto con otros, va a formar el Rio Branco. Este, a su vez, desemboca en el Río Negro, tributario del Amazonas. Como se verá en el transcurso del libro, el Uraricoera funciona casi siempre como sinécdoque, representando la totalidad de la región amazónica (G.M.S.).

[3] *Tapañumas (Tapanhumas).* "Tribu legendaria de amerindios del Brasil, de piel negra". (Notas de Mário de Andrade para la traducción norteamericana, en Telê Ancona Lopez, *op. cit.* —De aquí en adelante, cada vez que se haga indispensable volver a estas notas, recurriremos a las iniciales del autor, M.A., colocándolas entre paréntesis—).

[4] *Macunaíma.* El nombre de Macunaíma y de sus hermanos, así como gran parte de las peripecias y de los rasgos distintivos de la psicología de los mismos, fue extraído de las leyendas recogidas por Koch Grünberg *(Von Roraima zum Orinoco: Ergebnisse einer Reise in der Nordbrasilien und Venezuela in den Jahren 1911-1913*, cinco volúmenes. Mário de Andrade utilizó el segundo volumen dedicado a los mitos y leyendas de los taulipangue y arecuná).

Etimológicamente el término "Macunaíma" contiene como parte esencial la palabra *Maku* —el malo— y el sufijo *ima* —grande—. El nombre significaría, en consecuencia, el *Gran Malo;* pero para Mário de Andrade designa sobre todo "el héroe sin ningún carácter", como está definido en el subtítulo del libro, o sea, "nada sistematizado en psicología individual o étnica" (M.A.).

Los personajes de Koch Grünberg cuyos rasgos psicológicos y aventuras sirvieron para la elaboración de los protagonistas y del enredo, son, sobre todo: Kalawunseg, el Mentiroso; Kenowo; Macunaíma y el cuñado perezoso de Etetó. Además, fueron extraídos elementos de fuentes muy diversas, de la ficción o de la realidad, como gradualmente se irá advirtiendo por las notas.

[5] *Arranchado de chozas (maloca).* Casa común de indios (M.A.).

[6] *Tapanco (jirau).* Especie de pavimento construido dentro o fuera de las casas por los indios, y extendido sobre maderos (M.A.).

[7] *Tambochas (saúva).* Nombre común dado a diversas especies de hormigas tropicales del género *Ata,* consideradas el flagelo nacional de Brasil.

[8] *Ganarse un mango (dandava pra ganhar vintém).* Expresión con la que usualmente se estimula a los niños cuando están empezando a caminar.

[9] *Muruá, poracé, toré, bacororó, cincog (murua, poracê, torê, bacorocô, cucuicogue).* Nombres de danzas religiosas indígenas. El proceso enumerativo, común al pensamiento salvaje y a la literatura erudita inspirada en lo popular (ver *Introducción,* 3ª parte), será utilizado exhaustivamente en el libro, como recurso estilístico. Según el autor, todas las enumeraciones del libro son "imitaciones de lo popular y creadas únicamente con intención poética, con el propósito de hacer frases bellas, sonoridades curiosas, nuevas e incluso a veces cómicas" (G.M.S.).

[10] *Chinchorro (macuru).* "Columpio donde los niños suelen jugar horas y horas. Es un arco de madera de bejuco forrado en paño, con dos fajas, también de paño, que se cruzan al fondo y en las cuales la criatura se sienta e introduce sus piernitas. Suspendido el columpio del techo por una cuerda, el niño, con los pies que apenas rozan el suelo, logra balancearlo" (cita de Câmara Cascudo). Koch Grünberg lo describe como un objeto común entre los cobéuas del Río Cudiari.

[11] *Brujencia de payé Rey Nagó (pagelança Rei Nagô).* Fiesta de hechicería religiosa de origen indígena. El rey nagô es una de las divinidades de ese rito (M.A.). Cavalcanti Proença llama la atención sobre la confluencia racial delineada en el

libro desde las primeras páginas: el protagonista, pese a ser indio, es negro retinto; y es el *Rei Nagô* —divinidad de origen africano— quien viene a avisar que no hay nadie más inteligente que él (Cavalcanti Proença: *Roteiro de Macunaíma,* ed. cit.).

[12] *Agua en un cencerro (agua num chochalho).* Beber agua *de chocalho* (milagrosa) para alcanzar locuacidad. Es una creencia difundida en el nordeste brasileño.

[13] *Sofará.* Personaje de la mitología amerindia; después del diluvio, ella repobló la tierra con su marido. Corresponde a la mujer de Noé.

[14] *Piá (piá).* Mário de Andrade difundió ampliamente el término, utilizándolo como sinónimo de "niño". Ver en este volumen el cuento "¿Que no sufren los niños? ¡vaya si sufren!"

[15] *Guacho-chico (currumim).* Lo mismo que *columi, sulumi* o *curumi.* Término guaraní que significa "niño".

[16] *Jigué (jiguê).* Jiguê y Maanape son los dos hermanos del protagonista.

[17] *Atrapar pez con puzá (pescar de Puçá).* Pescar con la calabaza del fruto llamado *Puçá.* Uno de los diferentes procedimientos de pesca empleado por los indios (M.A.).

[18] *Yerbatero-payé (pai-de-terreiro* o *pai-de-santo).* Hechicero, brujo y también sacerdote en los cultos jejê-nagôs.

[19] Los principales elementos del episodio que se narra a continuación, fueron extraídos de la leyenda Nº 6 de Koch Grünberg: la transformación del niño en hombre que se realiza con el fin de poseer a la cuñada; la trampa tendida para cazar antas; la ingratitud del hermano que sólo ofrece al protagonista los intestinos de la presa.

[20] *Dando trastumbos (aos emboléus).* Golpeándose en las ramas (M.A.). Cavalcanti Proença comenta que la costumbre de azotar como recurso de excitación sexual fue descrita como característica de nuestros indios por Levy von den Steinen y Koch Grünberg.

[21] *Rabo-de-armadillo (Rabo-de-Tatu).* Rebenque o látigo cuyo mango está confeccionado con el mismo cuero crudo entrelazado de las riendas; se asemeja ligeramente a la parte trasera del animal que le dio nombre.

[22] Superstición brasileña. Creencia popular según la cual la raíz del cardo cura cualquier herida (M.A.).

Capítulo II: "Mayorcito"

[23] *Iriquí (Iriqui).* Figura de la mitología Caxinauá. Significa *fue también.* Cavalcanti Proença recuerda que "de hecho después de Sofará, ella *fue también* amante de Macunaíma".

[24] Los períodos intermitentes de hambre son una tradición constante entre los indios y hay entre los caxinauás varias leyendas en torno a este asunto.

[25] *Mocambo.* Palabra africana que designa la choza, cabaña o rancho, muy difundida en el nordeste del Brasil.

[26] *Charqui (jabá).* Carne seca.

[27] *Embarbascar (bater timbó).* Referencia a la costumbre indígena de golpear las superficies de las aguas con las hojas del timbó: planta venenosa con la que se contaminan las aguas y se exterminan los peces para luego recogerlos.

[28] El tema del dinero enterrado aparece muchas veces en el transcurso de la narración asumiendo distintos sentidos (ver notas 1, 164 y 285). Según algunos, tiene origen en la creencia en la vida de ultratumba pues el alma del que murió sin dejar noticia alguna del tesoro que escondió, anda penando. En el contexto del libro, sin embargo, la obsesión por el dinero enterrado simboliza más bien la preocupación del brasileño por los beneficios fáciles y obtenidos sin trabajo; es simétrica a la manía del juego y coherente con el *leit-motiv* de Macunaíma: "¡Ay, qué pereza!" (G.M.S.).

[29] *Candirus.* Peces diminutos hematófagos que se distinguen "por la tendencia a penetrar en los orificios accesibles del cuerpo del individuo que se encuentra en el agua. Entra en la uretra y no puede salir a causa de las aletas, ocasionando fácilmente la muerte del infeliz" (Von den Steinen).

[30] Este episodio y el que le sigue representan la fusión de dos sagas extraídas de Koch Grünberg: *a 50* y *a 6*. En el original, los protagonistas son los mismos: en la primera lo encontramos en Kalawunseg, el Mentiroso; en la segunda, al propio Macunaíma.

[31] *Jacal parafitos flechas guacales morrales tinajas jabucos de junco hamacas (tejupas marombas flechas piguás sapiguás corotes urupemas rêdes).* Enumeración de objetos encontrados en una habitación indígena.

[32] La afirmación de que, abandonado en plena selva, entre pequeños árboles de *cajú* el niño no podrá crecer, proviene de un razonamiento analógico de cuño mágico, similar al que tiene lugar en la magia simpática.

[33] *Currupira* o *curupira.* Una de las entidades malévolas más populares del Brasil. Es el protector de los animales y de las florestas y engañador por excelencia que extravía al hombre en la selva tropical. Su característica dominante es la de tener los pies vueltos hacia atrás.
El encuentro con Currupira fue extraído de una leyenda transcrita por Barbosa Rodrigues en su libro *Poranduba amazonense.*

[34] *Uaiariquinizés (Uaiariquinizês).* Testículos.

[35] *Casamiento de español (casamento da raposa).* Cuando llueve y hay sol, al mismo tiempo, el pueblo dice que una zorra se está casando (M.A.).

[36] *Vei la Sol (Vei).* En la mitología amerindia del Norte del Brasil el sol es vei, una mujer vieja (M.A.).

[37] Pequeño roedor de la familia de los cávidos, semejante a un conejo de pelo duro, grisáceo o acastañado.

[38] *Tepití de ivamitara (tipiti de jasitara).* Cesto de hojas de palmeras donde se exprime la mandioca rallada.

[39] *Mi-chumí (culumi).* Ver nota 15.

[40] La transformación del protagonista en hormiga ha sido extraída de la saga Nº 6 de Koch Grünberg.

[41] *Mosquito carapana (carapanauba).* Arbol apocináceo, también llamado árbol del mosquito, por contener agua en las hendiduras del tronco.

[42] *Añanga (anhangá).* Entidad maléfica de la mitología indígena. Confundida con el diablo por los primeros investigadores (M.A.). Dios del campo, protector de la caza entre los Tupís.

[43] La muerte de la madre es, como señala von den Steinen, un rasgo frecuente en las leyendas americanas. El episodio de la cierva con cría es referido por más de un estudioso; sin embargo la versión de Mário de Andrade se acerca más a la de Couto de Magalhães en *O selvagem.*

[44] *Chicha de yatay (oloniti).* Bebida alcohólica espumante extraída de la savia fermentada del buriti.

Capítulo III: "Ci, madre de las matas"

[45] Este capítulo es comentado largamente por el propio escritor en una carta a Manuel Bandeira, escrita en noviembre de 1927 y, por lo tanto, en pleno proceso de elaboración del libro. En el texto en cuestión Mário de Andrade discrepa con vehemencia de su amigo, quien encontró el capítulo desconexo, y declara que en su opinión se trata, por el contrario, del mejor capítulo del libro (M. A.: *Cartas a Manuel Bandeira,* Simões editora, Rio, 1958, pág. 169 y sig.). (G.M.S.).

[46] *Ombú (umbú).* Lo mismo que Imbú; fruto de un árbol frondoso cuya característica es contener agua. Con ella sacian su sed los campesinos. Spix y Martins aplican ese nombre a las raíces huecas que se llenan de agua y se encuentran diseminadas a flor de tierra, y que presentan una dimensión variable que puede alcanzar el tamaño de la cabeza de un niño.

[47] *Ci, madre de las matas (Ci, mãe do mato).* Personaje inventado por Mário de Andrade, pero de conformidad con las creencias indígenas de que todo lo que existe tiene una madre: Ci designa a la madre y, como tal, es una expresión preservada en muchas terminaciones como "Laci" y "Coaraci". En el contexto del libro es posible que represente el principio de fecundidad, de vida, de perpetuidad, tan arraigado en la mentalidad indígena.

[48] La creencia en la existencia de mujeres solas, que vivían en la proximidad del río Nhamundá, junto a la laguna *Espelho da lua,* proviene del siglo XVI. Fray Gaspar de Carvajal las describe "muy blancas y altas, con el cabello muy largo, peinado en forma de trenza y enrollado en la cabeza. De miembros muy grandes, suelen andar desnudas, salvo sus vergüenzas, que las tapan con sus arcos y flechas en las manos, haciendo tanta guerra como los indios". (*Descubrimiento do Rio das Amazonas. Apud* Câmara Cascudo).

[49] *Lanza tridente (lança de flecha tridente Txara).* Arma de tres puntas de los indios caxinauás.

[50] *Cachicuerna (pajeú).* Cuchillo de lámina ancha.

[51] Amazona. Ver nota 48.

[52] *Murucú.* Lanza de palo rojo, ornamentada con plumas y cuya punta, de otra madera, suele estar decorada; se la usa como insignia de los jefes de muchas tribus.

[53] *Chévere (marupiara).* Expresión tupí-guaraní que designa al individuo fuerte o feliz, idóneo en todo lo que emprende, ya se trate de caza, pesca o juego. El término es empleado por el autor con mucha frecuencia en su prosa de ficción.

[54] *Requinto-cocho (cotcho).* Guitarra mística con encordado de tripa de mono.

[55] Es muy grande la importancia de los cabellos en los cuentos populares y en los mitos, ya sean europeos o amerindios. Cavalcanti Proença recuerda que en las leyendas indígenas, el cabello representa el más fuerte de todos los lazos.

[56] *Se quedaban riendo el uno con el otro (dicavam rindo um pro outro).* En carta a Manuel Bandeira, Mário revela que extrajo la expresión *agora estão se rindo um pro outro* ("se están riendo ahora uno en la cara del otro") de un relato caxinauá (O. C. carta del 7-11-27).

[57] *Chuí (chuí).* Miembro viril en lengua maxuruna.

[58] *Nalachitchi (Nalatchi).* Organo femenino en lengua canamirim.

[59] Las escenas eróticas de este capítulo no fueron inventadas por el escritor: se basan en informaciones recogidas en los textos de Anchieta y en el *Tratado Descritivo do Brasil em 1587* de Gabriel Soãres de Souza. Previendo las posibles críticas que tales escenas podrían suscitar, Mário de Andrade es uno de los *Prefacios,* se justifica del modo siguiente (ver *Introducción* nota 1): "No podía suprimir la documentación obscena de las leyendas. Sin embargo, una cosa que no me sorprende y que estimula mis pensamientos es que en general esas literaturas rapsódicas y religiosas son frecuentemente pornográficas y habitualmente sensuales. No necesito dar ejemplos. Pues bien, una pornografía desarticulada forma también parte de la vida cotidiana nacional. (...) Mi interés por Macunaíma sería demasiado preconcebido, y por lo tanto hipócrita, si yo hubiese podado del libro lo que sobreabunda en nuestras leyendas indígenas (Barbosa Rodríguez, Capistrano de Abreu, Kock Grünberg y le diese a mi protagonista amores católicos y discretos contactos sociales" (Transcrito por Telê P. Ancona, O. C.)

[60] *Retablos de Navidad (pastorís de Natal).* Designación dada a diversos tipos de bailes y prácticas folklóricas realizadas cuando llega la navidad. En los *pastorís* del Nordeste, las pastoras se dividen en dos grupos, uno integrado por muchachas vestidas de azul y el otro por muchachas vestidas de rojo encarnado. Ambos forman dos partidos o bandos, a veces rivales.

[61] Lugar común de la poesía popular.

[62] Referencia a la costumbre de la *couvade* —reposo del hombre tras el parto de la compañera— frecuente en las tribus brasileñas.

[63] Alusión a la expresión popular satírica frecuente en el Estado de San Pablo, con la que se alude al formato de la cabeza, característico de los norteños. Manifestación típica del preconcepto del Sur contra el Norte.

[64] Costumbre muy difundida en todo el Brasil que consiste en engalanar con joyas al recién nacido, durante su primer baño, para que el niño crezca rico.

[65] Todas las personas citadas en este fragmento son reales, y exactas las referencias a sus respectivas especialidades. Ana Francisca de Almeida Leite Moraïs es Nhanhã, la tía solterona, madrina de Mário de Andrade, que siempre vivió en casa y cuyos tejidos al *tricot* eran famosos. Figura en varios de sus cuentos. Los demás personajes fueron todos localizados por Cavalcanti Proença: Joaquina Lechán o Quincha La Joroba fue una bordadora célebre del Estado de Alagoas, en el Nordesde, donde vivió a fines del siglo pasado y comienzos del actual; en lo que atañe a las hermanas Louro Vieira, propietarias de una farmacia en Obidos, en el Estado de Pará, eran eximias fabricantes de postres artísticos en forma de flores y animales, y aún vivían alrededor de 1955.

[66] *Ñacurutú (Jucurutu).* Denominación amazónica del gran "mocho orejudo".

[67] *Boa Prieta (Cobra Preta* o *Boiúna).* Uno de los mitos más populares del Amazonas. Aparición nocturna de los ríos que irrumpe, por lo general, bajo la forma de una enorme serpiente negra, a la que se le atribuyen los sucesos más inverosímiles. Pero también suele adjudicársele aspecto de sirena, cuando no la forma de una embarcación pequeña o de mediano porte. (Ver nota 78). En este fragmento, Mário de Andrade atribuye a la Serpiente Negra la costumbre que la creencia popular reconoce en general a las víboras: la de chupar la leche de las mujeres que están amamantando.

[68] *Muiraquitán (Muiraquitã).* Amuleto de jade o piedra verde al que se le atribuyen virtudes mágicas; se le ha encontrado en el bajo Amazonas, especialmente en los alrededores de la ciudad de Obidos, y en las playas, entre las desembocaduras de los ríos Nhamundá y Tapajoz. "Según una tradición aún vigente, la *muiraquitã* habría sido una ofrenda que las amazonas daban a los hombres en recuerdo de su visita anual" (Câmara Cascudo, 2º vol., pág. 493). La piedra es trabajada y puede tomar la forma de un batracio, pez, quelonio, etcétera. Sin embargo, Mário de Andrade le atribuye siempre la forma de yacaré.

[69] *Bejuco-isipó (cipó).* La costumbre atribuida a Ci de subir al cielo por una cuerda o liana proviene de la leyenda caxinauá "La cabeza decepada", transcrita por Capistrano de Abréu. Aparece también en el cuento de Alfonso Arinos: "Tapera de la luna".

[70] Según la creencia indígena, Ci es el primer personaje del libro que se convierte en estrella después de su mujer (ver nota 290).

[71] *Guaraná (guaraná, "Paulinea cupana").* Brebaje al cual se le atribuyen poderes estimulantes, calmantes y refrescantes.
La referencia al guaraná que brota del cuerpo del niño es una tradición entre los Maués.

Capítulo IV: "Boiúna luna"

[72] *Tembetá.* Designación tupí de todo objeto duro o aro de piedra que algunas tribus usan en el labio inferior, perforado para tal fin desde la infancia.

[73] *Guacamayos rojos y carapaicos (araras vermelhas e jandaias).* De acuerdo con Cavalcanti Proença, Mário de Andrade se inspiró, en este fragmento de su novela, en el relato que hace el historiador portugués, padre Simão de Vasconcelos (siglo XVII) basado en un relato legendario de la vida del padre Anchieta *: mientras éste se encontraba de viaje por el Brasil, entregado a sus labores de catequización, se vio cierta vez protegido del sol implacable por la sombra que formaron un grupo de aves que se pusieron a volar sobre su cabeza. De hecho, como bien advierte Cavalcanti Proença, el fragmento es alusivo; pero la referencia no es erudita y sí biográfica, pues se trata de un episodio vivido por el abuelo del escritor. Para justificar esta afirmación, aparentemente insólita, cabe hacer una pequeña digresión.
Efectivamente, a fines de 1880, el Dr. Joaquín de Almeida Leite Morães, abuelo de Mário de Andrade, profesor de Derecho, periodista y político, fue designado por el Emperador Pedro II, Presidente de la lejana provincia de Goiás, para implantar allí la reforma electoral que acababa de ser promulgada. El largo viaje, realizado a la ida por tierra, a lomo de burro, y a la vuelta atravesando los grandes ríos de la Amazonia, fue registrado por él en un testimonio escrito de mucho interés el cual, a pesar de haberse publicado, sólo fue conocido por un pequeño círculo de parientes (Dr. J. A. Leite Morães, *Apuntes de Viaje, de San Pablo a la capital de Goiás, de ésta a la de Pará, por los ríos Araguaia y Tocantins, y de Pará a la Corte* ** - (*Consideraciones administrativas y políticas,* ed. particular, São Paulo, 1882).
Pues bien, el fragmento en cuestión de *Macunaíma,* que Cavalcanti Proença atribuye a Anchieta, es en verdad un montaje de dos fragmentos de los *Apuntes de Viaje.* El inicio de la oración "por todas partes él era homenajeado", se refiere a los constantes obsequios que el ex presidente recibía de los indios allí donde su barco se detenía; en cuanto al "sequito de guacamayos-rojos y carapaicos", fue sugerido, probablemente, por el fragmento en que describe la llanura arbolada de palmeras en las inmediaciones del riacho Lambary, a 24 leguas de la capital de Goiás: "Al atravesar este bosque de palmeras, una orquesta enorme, inmensa, de millares de pájaros verdes, nos saludó a coro, destacándose del conjunto los gritos de los guacamayos, centinelas del campo, que anuncian siempre la proximidad

---

* *José de Anchieta* (1553-1597), misionero jesuita, natural de las Canarias (isla de Tenerife) que dedicó toda su vida a la catequización de los indios, razón por la cual se le llamó el *Taumaturgo del Brasil.* Considerado por algunos como el primer escritor brasileño, dejó poemas y autos dramáticos. Se le considera fundador de la ciudad de San Pablo.

** Es posible que Mário de Andrade haya incluso imitado a su abuelo cuando tituló las notas de su primer viaje al Norte, en 1927: *El turista aprendiz. Viaje por el Amazonas hasta el Perú, por el Madeira hasta Bolivia, por Marajó hasta decir basta* (*O Turista Aprendiz,* Duas Cidades, São Paulo, 1976). (G.M.S.).

del enemigo, ya sea volando en bandadas sobre las cabezas de los intrusos, ya sea balanceándose en las extremidades de las palmeras" (para más detalles ver notas 221, 349 y 364).

[74] *Rudá.* Divinidad bondadosa de la mitología indígena, protectora de la procreación. Según algunos, es el dios del amor entre los tupís.

[75] *Acutipurí, Murucututú, Ducucú (Acutipuru, Murucutu, Ducucu).* Enumeración de dioses del sueño, hecha con evidente intención cómica.

[76] En la carta a Manel Bandeira —ya citada en la nota 45— Mário de Andrade da su opinión sobre este episodio: "(...) es el caso de Naipí. Su relato es la cosa más perfecta como lengua literaria prosa *(sic)* que escribí hasta ahora. Tiene una elocuencia ardiente sin nada de oratoria brasileña, es tan simple... Me gusta muchísimo esa página" (G.M.S.).

[77] *Curaca (tuxana).* Jefe de tribu indígena; en el Amazonas, cacique.

[78] *Boiúna Capei. Capei* es la luna en la mitología taulipangue; y *Boiúna* es el duende nocturno de los ríos, mencionado en la nota 67. Todo parece indicar que Mário de Andrade, según su costumbre, fundió en una única representación los elementos de dos entidades (G.M.S.).

[79] *Viejo mandinguero (Pajé).* Médico hechicero de la tribu.

[80] Metáfora inspirada en la leyenda astronómica caxinauá, según la cual el hechicero guarda la noche en un agujero.

[81] *Río enojado (Rio Zangado).* Expresión empleada por los caxinauás para designar el oceano. Mário de Andrade debe haberse impresionado mucho con la designación indígena, ya que en su poema dramático "O café" llamará al protagonista vengador *Hombre enojado:* "(...) todo será desilusión constante / Mientras no nazca del tumulto ciudadano / El Hombre enojado, héroe del corazón múltiple, / Justiciero moreno, trompeador de mil puños / Aplastando a los gigantes de la mina y torpedeando a los enanos". ("O café". Concepción melodramática en tres actos, *Obras Completas,* Vol. II, p. 481.

[82] Hechizo para diagnosticar la virginidad.

[83] A partir de aquí, el argumento es extraído de la leyenda de la luna entre los caxinauás.

[84] *Rajó como venado (jogo no viado).* Expresión popular que en español podría traducirse por: "salió disparado". Equivale a huir, escabullirse, salir corriendo.

[85] Figura histórica de los albores de la colonización. Cuenta la leyenda que, celoso de su esposa, el bachiller se estableció en la isla de Cananéia, en el litoral de San Pablo, lugar que por entonces seguía deshabitado. Algunos identifican al Bachiller de Cananea con João Ramalho.

[86] *Voy a ser luna (Vou ser lua).* La cabeza decepada piensa indecisa en lo que quiere ser, hasta que por fin, después de evaluar bien los pro y contra, resuelve transformarse en luna. En este párrafo Mário de Andrade aplica con humor esa característica del pensamiento indígena, que aparece frecuentemente en las leyendas, según la cual las personas, después de muertas, se transforman en estrellas. Al final del libro, Mário de Andrade reiterará el empleo de este recurso, aplicado esta vez a Macunaíma (G.M.S.).

[87] *Ñandú-tarántula (Iandu-caranguejeira).* Araña venenosa, terrible (M.A.).

[88] *Tatamaña araña (Aranha-tatamanha).* Expresión popular que significa, más o menos, araña enorme, monstruosa (M.A.).

[89] Se trata de *Anhuma, Palamedea cornuta.* La enumeración comprende los más variados "entes vivos": tortugas, monos, lagartos, avispas, peces, aves; y algunos

personajes de cuentos populares, como la cucarachita casadera, la lagartija que vive persiguiendo al ratón, el *japín* (pájaro) y la avispa.

[90] *Negrito-de-las-Escondidillas (Negrinho Pastoreio).* Duende del folklore gaucho, santificado por la creencia popular; se le atribuye la facultad de ayudar a encontrar los objetos perdidos.

[91] Haciendo que una tortuga se trague el amuleto, Mário de Andrade emplea un recurso muy popular, frecuente en las narraciones que giran alrededor de la búsqueda del objeto milagroso (G.M.S.).

[92] *Trazó una letra en el aire (Execotou uma letra no ar).* Expresión popular que significa efectuar una demostración o exhibición deportiva difícil.

[93] Se trata de una de las muchas mentiras que Macunaíma va diseminando por el libro. Esta, sin embargo, se vincula a la creencia popular de que si se cuenta un sueño bueno se corre el riesgo de no verlo realizado jamás.

Capítulo V: "Piaíma"

[94] Se cuenta que en la época de extracción del caucho en Amazonia, los exploradores que se internaban en la espesura, antes de irse dejaban su conciencia en la Isla de Marapatá —isla del Municipio de Manaus, en la desembocadura del Río Negro— ya que liberándose de ella se sentían más cómodos para enriquecerse. Al lanzarse a la aventura para recuperar el amuleto Macunaíma hará lo mismo, y su gesto anuncia que su búsqueda será atribulada y sin escrúpulos.

[95] Creencia popular según la cual si se señala una estrella, el dedo con que se lo ha hecho se cubre de berrugas (palabra pronunciada popularmente de la manera como aparece en el texto).

[96] *Zomé (Sumé).* Héroe civilizador de los indígenas brasileños, asimilado a Santo Tomé después del descubrimiento. Según la leyenda habría dejado la huella de sus pies en varios lugares del país.

[97] La leyenda de la aparición de las razas humanas es corriente en el Brasil, y el folklorista Lindolfo Gomes transcribe una versión bien cercana a ésta. Aquí Mário de Andrade la utiliza probablemente con más de una intención: para simbolizar la conjunción de las tres razas brasileñas —como quiere Cavalcanti Proença y tal como queda evidenciado en la bella escena de la p. 22 del libro— y para satirizar la secreta aspiración de blancura de un pueblo de mestizos, como puede inferirse de los comentarios sarcásticos del protagonista (G.M.S.).

[98] *Bourbon (burbon).* Metonimia de café: el café *burbon* es uno de los tipos más finos de café producido en el Estado de San Pablo.

[99] Ver nota 55.

[100] La designación que Macunaíma aplica a las mujeres blancas que encuentra en São Paulo ("Maní, hijitas de la mandioca") ha sido extraída del cuento etiológico recogido por Couto de Magalhães en *O Selvagem.*

[101] *Más alta que la sierra Paranaguara.* Cavalcanti Proença llama la atención sobre el hecho de que Macunaíma, al llegar a San Pablo, encuentra dificultades para designar lo real con el "vocabulario reducido y (las) pocas ideas sobre la civilización" de que dispone.
Es de esta carencia que Mário de Andrade saca un gran partido humorístico, imaginándose lo que podría llegar a ser la visión de una gran ciudad para un pensamiento salvaje que, pese a estar muy alterado, intentará establecer una serie de equivalencias entre lo que *sabe* y lo que *ve* (G.M.S.).

[102] Sirena de los ríos y de los lagos. Equivale a la *Uiara* de las leyendas amazónicas y a la *Iemanjá* de los negros. Puede ser también identificada con *Boiúna.*

[103] *Guazú (guaçu).* Palabra tupí que significa *grande.* Mário de Andrade la emplea frecuentemente como sufijo en la prosa de ficción, en el lenguaje más coloquial de la correspondencia y eventualmente en los estudios eruditos (G.M.S.).

[104] Calle del barrio residencial de Higienópolis en la ciudad de São Paulo (G.M.S.).

[105] Aumentando aún más la ambigüedad del personaje, Mário de Andrade atribuye aquí a Venceslao Pietro Pietra, que es también el Gigante Piaíma, una característica del *Currupira* (duende): el tener los pies vueltos hacia atrás (ver nota 33).

[106] A partir de aquí la narración sigue básicamente la saga 29 de Kock Grünberg, utilizando también algunos elementos de la saga 11 y temas de otras narraciones populares como "La vieja golosa" y "Juan y María".

[107] *Zaiacuti.* Escudo recubierto de hojas empleado por los indios Ariti para cazar.

[108] El fragmento constituye una caricatura admirable del juego del truco, muy popular por aquel entonces en São Paulo y que está concebido más o menos con el mismo espíritu surrealista que el juego del cricket en *Alicia en el país de las maravillas.* La carta principal del juego es el 4 de bastos; se suele acompañar las jugadas más emocionantes del partido con bromas y desafíos, basados, por lo general, en fórmulas fijas; las frases que Piaíma, victorioso, descarga sobre Maanape son, por ejemplo, tradicionales en los enfrentamientos entre contrincantes. El juego debería ejercer, efectivamente, gran fascinación sobre Mário de Andrade, quien volvió a aprovecharlo en uno de sus poemas de connotación política, el titulado "O Carro da Miséria" (G.M.S.).

[109] *Caapora* o *Caipora.* Duende maligno que vive en la floresta y que suele aparecer ofreciendo una porción de tabaco. Se lo confunde muchas veces con Currupira.

[110] El acto de echarle humo a alguien forma parte del ritual de la macumba. Jean de Lery cuenta haber visto a los indios, antes del combate, dando vueltas en círculo alrededor de 3 ó 4 brujas recibiendo de ellos bocanadas de humo. Acto seguido, los brujos los incitaban a la lucha diciéndoles: "para que derrotéis a vuestros enemigos, recibid el espíritu de la fuerza" (*Apud* Câmara Cascudo, Vol. 1, p. 333).

[111] El episodio de la visita a los ingleses para comprar un revólver marca Smith-Wesson está descrito por Kock Grünberg, saga 6, "Kalawunseg, el mentiroso". En el texto original, Kalawunseg obtiene la escopeta, la pólvora y la mecha; en el episodio narrado por Mário de Andrade, Macunaíma obtiene el revólver, balas y whisky.

Capítulo VI: "La francesa y el gigante"

[112] *Dar una manita (puchirões, puchirão* o *mutirão).* Reunión de todo el vecindario para hacer frente a alguna urgencia que no puede ser resuelta por un propietario solo. Este paga los servicios que recibe ofreciendo una fiesta en honor de los vecinos que lo han auxiliado (M.A.).

[113] Designación irónica para prostituta; deriva del hecho de haber sido grande el contingente de francesas en la prostitución de nivel medio y alto en el Brasil del siglo XIX y comienzos del XX (G.M.S.).

[114] *Corimbos de plátano (Mangarás).* Extremo del bananero. Esta idea de colocar en el pecho de la mujer "los cachos de la banana" a la manera de senos, ha sido extraída por Mário de Andrade de la saga Nº 8 de Koch Grünberg, "Macunaíma y el joven del árbol samaúma". El tema será nuevamente aprovechado por el escritor en el poema "Lenda das mulheres de peito chato", de la serie "Tempo de Maria", en *Remate de males.*

[115] *Yuruma (Jurema).* Arbol de la familia de las leguminosas conocido en todo el Brasil y cuyas hojas aromáticas de efectos narcóticos se utilizan como brebaje en las ceremonias de *Catimbó* (rituales campesinos). El árbol de la *jurema* ocupa un lugar importante en el ideario poético del escritor (G.M.S.).

[116] Es creencia popular que el picaflor con cola en forma de tijera trae mala suerte.

[117] Río del Estado de Pará, junto a la Guayana Francesa, en cuyas cavernas orilleras fueron efectivamente descubiertos utensilios de cerámica de gran interés arqueológico (ver nota 121).

[118] *Mañoco en caldo de manioca (Tacapá con tucupí).* Plato célebre del Amazonas. Consiste en un puré preparado con polvillos de mandioca aderezado con ajo, sal y pimienta, al cual se agrega una salsa especial preparada con el jugo de la mandioca fresca, calentada al fuego. Es un condimento frecuente del pato asado.

[119] *Chicha de jora (Caiçuma).* Bebida fermentada de frutas, de preparación lenta y en cuya elaboración participan todas las personas de la casa sin distinción.

[120] *Genipa (Jenipapo).* Fruta de olor muy fuerte y nauseabundo con la cual, en el Norte, se prepara un licor.

[121] En la descripción de la casa del gigante con sus adornos, decorados, dulces, bebidas y bizcochos, Mário de Andrade respetó rigurosamente las especialidades de cada región del Brasil: las hamacas blancas tejidas a mano, de Maranhão; la losa de Breves, célebre desde Martins; la cerámica de Belém, que todavía se vende en el mercado de *Ver o Peso;* las palanganas, descubiertas efectivamente en la caverna del Río Cunani cerca de la Guayana Francesa y estudiadas por Goeldi; el vino, de Ica y al cual se refiere el escritor más de una vez en el libro de crónicas *Os Filhos de Candinha;* los bombones Falchi, fabricados por aquel entonces en São Pablo; las vasijas negras y lustrosas de la cerámica de Monte Alegre, en Pará.

[122] El nombre de la laguna significa "espejo de la luna". Según narra la leyenda, en sus márgenes vivía la tribu de las mujeres solitarias, las Amazonas.

[123] En este episodio el autor funde la negrita Caterina, personaje del cuento popular *O Macaco e a Velha* y a Catita, que participa en el baile dramático llamado *Bumba meu Boi* (ver nota 409).

[124] *Arco-de-los-írises (Arco-da-Velha).* Según la creencia popular quien pasa por debajo de él cambia de sexo.

[125] En esta fuga del protagonista —como en otras que tendrán lugar en el transcurso del libro— podemos ver la "ensalada geográfica intencional" a la que Mário de Andrade se refiere en una de las anotaciones hechas para el 2º Prefacio. En una nota del 1er. Prefacio el autor es aún más explícito: "uno de mis objetivos fue transgredir con intención legendaria la geografía, la fauna y la flora geográficas. De ese modo, *desregionalizaba* al máximo mi obra logrando al mismo tiempo la presentación literaria del Brasil como entidad homogénea —un concepto étnico, nacional y geográfico" (G.M.S.).

[126] Alusión a la creencia popular según la cual el hallazgo de una pulserita de plata indica la cercanía de dinero o la proximidad de un tesoro enterrado.

[127] El episodio del gigante atando al protagonista al tronco de la palmera *inajá* fue recogido por Mário de Andrade en Kock Grünberg.

[128] *Jarará Elité (Jararaca o elitê).* Víbora venenosa temida por su agresividad.

[129] A partir de este momento, Mário de Andrade pasa a hacer una parodia del cuento popular *A Onça e a Coelha.*

[130] *Cuestión (Sim-sinhô).* Designación popular del ano.

[131] Son expresiones populares que significan que alguien está confundido, exhausto o atontado (M.A.).

Capítulo VII: "Bembé-Macumba"

[132] Este episodio de Macunaíma yendo a la selva a probar su fuerza y concluyendo que aún no está preparado para la lucha, fue extraído del cuento popular "A Tartaruga e o Gavião" (*Paranduva Amazonense,* de Barbosa Rodrigues).

[133] Herirse la pierna con dientes de animales es un hábito común de los indígenas, registrado ya por los primeros cronistas y viajantes.

[134] *Echú (Exu).* Divinidad maléfica de la mitología afro-brasileña. Su importancia es enorme en la Macumba y en la ceremonia del catimbo; comúnmente se identifica con el demonio.

[135] Ritual religioso popular, mezcla de catolicismo, fetichismo africano y supersticiones tupís, muy difundido en las ciudades de Rio de Janeiro y São Paulo. La versión de la macumba propuesta por Mário de Andrade es muy personal y al respecto nos parece interesante citar una de las notas del 2º Prefacio incluidas por Telê Ancona Lopez en *A Margem e o Texto:* "Evidentemente, no pretendo que mi libro sirva de base para estudios científicos del folklore. Me permití una total libertad imaginativa, especialmente en los momentos en que más necesitaba de la invención para lograr mi propósito artístico. Nunca me propuse elaborar un documento que sirviera como material de estudio. Basta ver la macumba carioca geográficamente desarraigada con elementos de los candomblés bahianos y de los rituales paraenses. Valiéndome de los estudios ya publicados, e informaciones que me brindó un *ogan* (participante en los cultos) carioca "comido por la viruela y fadista de profesión" y un conocedor de los ritos, construí un capítulo al que agregué elementos provenientes de la pura fantasía. Mis libros pueden ser resultado de mis estudios, pero nadie podría estudiar basándose en mis trabajos de ficción: se llevaría un chasco" (G.M.S.).

[136] *Ochún (Ochum* u *Oxum).* Divinidad de los ríos y de las fuentes de la mitología afrobrasileña. En la tradición afrobahiana, Oxum está casada con su hermano Xangó (*Apud* Câmara Cascudo).

[137] *Zainé (çairê).* Salutación religiosa de los indios, introducida en el portugués por los misioneros.

[138] *Ogán (Ogã* u *Agan).* Personaje protector de los sitios donde se realizan las ceremonias de macumba y los candomblés.

[139] *Atabal (Atabaque).* Instrumento musical de origen africano, similar a un tambor.

[140] *Ogún (Agum).* Una de las divinidades más populares de la macumba; es la divinidad de las luchas y de las guerras. Hijo de Iemanjá.

[141] *Rui Barbosa* (1849-1923). Famoso jurisconsulto, orador y político brasileño, cuya palabra fue para la opinión pública media del Brasil de su tiempo la expresión arquetípica de la inteligencia, gracias a su inmenso saber, a su oratoria pomposa y a la proyección lograda por sus campañas liberales.

Es posible, efectivamente, que el informante de Mário de Andrade se llamase Rui Barbosa, pues el brasileño de origen humilde elige con cierta frecuencia, para sus hijos, nombres de figuras ilustres. Sin embargo, tampoco es improbable que se trate tan sólo de un recurso satírico del escritor (G.M.S.).

[142] *Va-mo sa-ra-vá.* Corrupción de *salvar, saludar* ("vamos a saludar"). Expresión muy usada en los cánticos de la macumba. Hoy en día la expresión *saravá* (salud) ha sido consagrada por la música popular.

143 *Olorúm (Olorung* u *Olorum).* Junto a Obatalá es uno de los dioses jorubas más importantes.

144 *Jigüe-Bufeo (Bôto Tucuchi).* El *bôto* o delfín es un cetáceo del Amazonas al que se le atribuyen propiedades fabulosas, sobre todo relacionadas con su irresistible poder de seducción de doncellas; en cierto sentido es el equivalente masculino de la sirena o *mãe d'água.* Sin embargo, el *Bôto Tucuchi (Steno Tucucci)* tiene, según la creencia popular, la virtud opuesta de amparar al náufrago, empujándolo hacia la orilla (Câmara Cascudo, Vol. 1, p. 333).

145 *Yemanyá! Anamburucu! (Iemanjá! Anamburucú!). Iemanjá* es la sirena o *mãe d'água* de los jorubas; es una figura extraordinariamente popular en Rio y en Salvador; *Anamburucú* es la más anciana de las sirenas o *mães d'água* entre los negros bahianos. Se la identifica con Santana.

146 Ver nota 11.

147 *Ochalá (Oxalá* u *Orixalá).* Importante divinidad *jejê-nagô* que simboliza las energías productivas de la naturaleza. En Bahía se la asimila al señor do Bonfim.

148 *Changó (Xangó).* Una de las divinidades más populares y de mayor prestigio en los candomblés y macumbas desde Recife hasta Río Grande do Sul. Divinidad de los truenos, rayos y tempestades.

149 *Omolú (Omulu* u *Omolu).* Divinidad maléfica de atributos fálicos; divinidad de la varicela, inseparable de Exu, el hombre de las encrucijadas.

150 *Ochosi (Ochosse* u *Oxóssi).* Divinidad de la caza o de los cazadores. Su símbolo es el arco y la flecha. Se le identifica con San Jorge.

151 *Obatalá.* Es la más importante de las divinidades jorubas. Representa el cielo y el firmamento; es el dios de la fecundidad que preside la formación del niño en el útero materno.

152 *Famba-peyí (pegi).* Especie de altar donde se adora a la divinidad con sus adornos simbólicos y sobre el cual se colocan las ofrendas alimenticias.

153 *Duna de hormigas (Tacuru).* Montículo de tierra blanda levantado por las termitas, preferentemente en lugares húmedos o anegados, que a veces puede alcanzar más de un metro de altura.

154 *Patas rajadas (pés-rapados).* Individuos miserables pobres diablos.

155 Volcar vino en la mesa es señal de buena suerte.

156 Prostituta. La designación tiene un origen similar al que atribuimos a la expresión *francesa* en la nota 113; o sea, proviene del considerable número de polacas existente en la época entre las prostitutas (G.M.S.).

157 *Mameluquita (Mazombinha).* Se llamó mozombo en el Brasil colonial al hijo de europeos.

158 *Babalaó (Babalaô).* La que oficia de medium, *filha de santo.*

159 *Efión (Efém).* El término no fue encontrado en Cavalcanti Proença y tampoco en Câmara Cascudo. Por el contexto en el cual aparece la expresión puede inferirse que se trata de *efum,* infusión de hierbas con la cual se lava la cabeza de la medium o *filha de santo,* al terminar la ceremonia de iniciación (G.M.S.).

160 *Tentador (Cariapemba).* Demonio; las supersticiones en las que aparece tienen origen africano.

161 Expresión popular con la que se designa el dedo pulgar.

162 *Mariguanga (Jurupari).* Importante divinidad amerindia que enseñó a los indígenas el uso de los instrumentos. En este caso la palabra aparece empleada como adjetivo.

[163] Alusión irónica a la costumbre, difundida en São Paulo, de que los maridos de las profesoras públicas viviesen a costa de sus mujeres.

[164] Alusión irónica a la preocupación de ciertos médicos brasileños —a veces especialistas notables— empeñados en ser también escritores castizos (G.M.S.).

[165] *Tentador (Fute).* Diablo: abreviatura de *cafute;* eufemismo de diablo.

[166] *Y esto duele, duele, duele! (E isto dói dói doi!).* Versos tomados de una escena del cuento popular *O Macaco e a Velha.*

[167] La oración de Echú que viene a continuación es una deformación sacrílega de oraciones cristianas, probablemente inventada por Mário de Andrade. En las notas que dejó para la traducción norteamericana del libro, el escritor se refiere a la dificultad de traducirla.

[168] *Senzala (Sanzala* o *senzala).* Alojamientos destinados a los esclavos en las haciendas del tiempo de la colonia, e incluso durante todo el siglo XIX.

[169] *Chico-t-era.* Corruptela del latín de iglesia *sicut erat.*

[170] Fiel a la costumbre de mezclar en el libro elementos ficticios y reales, Mário de Andrade presenta a Macunaíma, hacia el final de la escena, junto a algunos de sus amigos y compañeros de generación: Jaime Ovalle (1894-1955), poeta y compositor, conocido sobre todo por su singular personalidad bohemia y sus aficiones surrealistas que inspiraron crónicas y poemas de escritores que fueron sus contemporáneos y que supieron, así, testimoniarle su admiración y aprecio. Manuel Bandeira (1886-1968), gran poeta y amigo dilecto de Mário de Andrade, al que ya nos referimos en notas anteriores (ver notas 56 y 76). Blaise Cendrars (1887-1961) conocido poeta moderno, suizo, que habiéndose vinculado en París al grupo modernista de 1922, visitó Brasil, entre 1924 y 1928, en forma casi anual. Su poesía produjo un poderoso impacto en la mayoría de los autores locales de la época; es uno de los responsables de la toma de conciencia de la cultura nacional por parte de los modernistas brasileños; influyó en la evolución artística de la pintora Tarsila do Amaral y en la orientación literaria de Oswald de Andrade y Mário de Andrade. Ascenso Ferreira (1895-1965), poeta pernambucano, recordado por el placer con que recitaba sus exuberantes versos espontáneos, inspirados en el folklore nordestino. Raúl Bopp (1898), poeta y diplomático vinculado sobre todo a la corriente denominada *Pau-Brasil,* ramificación más importante del nacionalismo del período y que tiene en su libro *Cobra Norato* una de sus expresiones más logradas. Antonio Bento de Araújo Lima (ver nota 1).

Capítulo VIII: "Vei, la Sol"

[171] El episodio que constituye este capítulo ha sido extraído, básicamente, de la saga 13 "Alapizema e o sol" Kock Grünberg, a la que Mário de Andrade añadió algunos elementos de las sagas 1, 2 y 23. Junto al título de la leyenda, Mário de Andrade escribió, al margen, en su ejemplar de trabajo: "Aprovechar bien esta leyenda para demostrar la falta de carácter y el cinismo de Macunaíma" (Telê Ancona Lopez, o.c.).

[172] *Volomán (Volomã).* En la mitología taulipangue, *volomã* es el sapo. Mário de Andrade, sin embargo, empleó el término para designar al árbol lleno de frutos.

[173] *Chicharrero (Pitiguari).* Nombre de un pájaro del Nordeste.

[174] *Alamoa* es la forma antigua, conservada en el lenguaje popular, para decir alemana (*alemã,* en portugués). La *Ninfa Alamoa* es una aparición en forma de doncella rubia y cruel, que tendría el don de indicar los lugares donde se encuentra dinero escondido (ver nota 28).

[175] *Piedritá-chumí (Mirim).* Término tupí, ya perfectamente integrado al idioma portugués. Significa pequeño.

[176] El hecho de que la luna y el lucero del alba se nieguen a socorrer al protagonista porque éste olía mal, constituye una transposición de un cuento brasileño en que la muchacha que buscaba marido se niega a dormir con la Zarigüeya y el buitre porque despiden un olor muy desagradable.

[177] *Tataíta luna (Dindinha lua).* Expresión infantil con la que se saluda la aparición de la luna.

[178] *Pídele al vecino (Peca no vizínho).* Alusión al juego infantil vulgarmente conocido como *ronda,* en el cual un niño se dirige a otro diciéndole: —"Fueguito, fueguito", mientras que el segundo le responde: "¡Pídele al vecino!"

[179] Especie de balsa hecha con troncos de madera, con un mástil central y vela en forma triangular.

[180] *Nanches (Muruci).* Planta de la Amazonia de la que se extrae un colorante. Para evitar que la lona de las velas sea atacada por el moho provocado por la humedad, los barqueros del puerto de Belém, en Pará, suelen pintar sus embarcaciones con azul de añil o rojo de *muruci.*

[181] Al margen del párrafo de Koch Grünberg, que traducido diría: *"Vei* abrigó al hombre. Este se acaloró demasiado y sufrió con el calor", Mário de Andrade anotó: "Describir la afición al desgano y el tedio de Macunaíma. El toma un tambor que el Sol traía en la barca desde el Africa, y canta una tonada blanda (la tonada sacarla de los cantos más tontos de Poranduba)" (Telê Porto Ancona Lopez).

[182] *Urucungo.* Especie de tambor rústico usado por los negros.

[183] Contrariamente a lo que pensaba hacer (ver nota 181), Mário de Andrade extrajo de la *Poranduba Amazonense* de Barbosa Rodrigues, solamente el estribillo de la tonada. Los demás versos, o son cuartetas populares entre las que él intercaló, de dos en dos versos, el estribillo; o (como recuerda Cavalcanti Proença) son cuartetas compuestas por él mismo, a la manera de las traduccciones de los versos indígenas recopilados por Martius.

[184] *Noray (Caiçara).* Pasillo o pasadizo confeccionado con tablas de madera que suele permitir el tránsito del ganado del corral al embarcadero desde el cual se le traslada a los distintos mercados consumidores. También debe entenderse la expresión *caiçara* como metáfora predilecta de los indios para designar los diques del puerto de Rio de Janeiro (G.M.S.).

[185] Avenida de Rio de Janeiro, abierta durante el gobierno de Rodrigues Alves, y por él inaugurada con el nombre de Avenida Central en la primera década del siglo. Su trazado señaló un momento decisivo en la modernización de Rio de Janeiro y en la transformación de las costumbres sociales urbanas, convirtiéndose, desde este punto de vista, en el lugar más importante de la ciudad. Tras la muerte del estadista y diplomático brasileño, Rio Branco, la avenida tomó su nombre.

[186] Alusión a los versos campesinos: *"Ele me dava de dote / Oropa, França e Bahía".*

[187] En Brasil, San Antonio es patrono y capitán del ejército; en 1811 se hizo acreedor al grado del que goza por haber prestado servicios de guerra.

[188] La expresión *"terrinha do compadre chegadinho-chegadinho"* ("rinconcito del compadre dínguilin-dínguilin") es utilizada como antonomasia y fue extraída de un estribillo lundú, recogido por Mário de Andrade en São Paulo. Según Telê Ancona Lopez (o.c.) la pieza se encuentra en los originales *Melodías do Boi e outras peças* (Instituto de Estudos Brasileiros, USP).

[189] Nombre de uno de los principales barrios residenciales en la zona costera de Rio de Janeiro.

[190] *Mianiquê-Teibê.* Héroe indígena que pierde la cabeza por haber utilizado, sin autorización, los distintivos del cacique. Mário de Andrade lo describe de modo horripilante, agregándole pormenores que lo hacen aún más repulsivo.

[191] *Comió a la pescadera y se fue (Comeu a varina e se foi). Varina* es, en el norte de Portugal, el nombre que recibe la vendedora de pescado. Aquí, Mário de Andrade emplea la expresión de modo genérico para designar a las muchachas portuguesas. Inicialmente, Mário de Andrade había imaginado un desenlace menos seco para el idilio entre Macunaíma y la portuguesa, según puede inferirse de la lectura de la siguiente anotación, hecha al margen de su ejemplar de Koch Grünberg: "Un hermoso día, Macunaíma dejó a la portuguesa a causa de una discusión suscitada por una colocación pronominal, y a partir de entonces prefirió a las francesas" (Telê Ancona Lopez, o.c., p. 50).

[192] *Cabañal (Taba).* Aldea indígena del Brasil.

[193] *Igarapé.* Término frecuente en el Amazonas, utilizado para designar ríos de curso corto, navegados por canoas; aquí la palabra está empleada con el sentido general de río. El río Tietê es el más grande de los que bañan la ciudad de São Paulo.

Capítulo IX: "Carta a las Icamiabas"

[194] Esta carta, escrita por el protagonista a las icamiabas parodiando el portugués clásico, es una sátira de la sumisión a Portugal en cuestiones de idioma, y al lenguaje empleado, aún en la época en que Mário de Andrade escribió *Macunaíma,* por ciertos escritores brasileños, algunos de los cuales eran miembros de la Academia Brasileña de Letras, y quienes permanecían indiferentes a las transformaciones sintácticas y de vocabulario ocurridas en el Brasil. En este *pastiche,* transcribe sin comillas frases íntegras de Rui Barbosa, de los cronistas portugueses coloniales, versos de Camões, de los lingüistas más eminentes, devastando —como el propio escritor lo confiesa en una carta— "la tan preciosa cuan solemne lengua de los colaboradores de la *Revista de Língua Portuguesa".* Al mismo tiempo, con la intención de demostrar que la pretensión vernácula no lograba encubrir el desconocimiento efectivo de la lengua, intercala en el texto confusiones terminológicas que presentan ortografía o sonoridad similar, formas expresivas erróneas, expresiones coloquiales, etc. En uno de sus últimos textos, declara que la carta traduce, no la preocupación de *acertar,* tan característica del intelectual brasileño, "sino la preocupación de no equivocarse" que dominó a los artistas nacionales hasta 1920 (*O Banquete,* Livraria Duas Cidades, São Paulo, Brasil, 1977. G.M.S.).

[195] *Pátina (Plátina).* Confusión sintomática entre *pátina* y *plátina* (plata, por lo tanto, dinero). El lapsus revela al lector que el motivo oculto, determinante de la carta, es *pedir dinero.* Pues bien: "pedir dinero a los patricios que están de paso" —comenta Mário de Andrade en la correspondencia con Manuel Bandeira— es algo "que ya podría servir como proverbio acerca del brasileño que vive en el extranjero" (Carta sin fecha, pero probablemente de noviembre de 1927. G.M.S.).

[196] Aprovechamiento del verso de Camões (*Os Lusiadas*): "Porém já cinco sóis eram passados" (*Cinco soles, sin embargo, habían pasado*).

[197] Famoso escritor portugués del siglo XVII, considerado generalmente como uno de los modelos del lenguaje clásico. Mário de Andrade conocía su obra muy bien.

[198] *Qui lo sá.* Por la expresión italiana "chi lo sá".

[199] La familia Cavalcanti es la más importante y numerosa de Pernambuco, de donde se expandió hacia los Estados del Nordeste y del Sur. Debe su origen al hidalgo florentino Felipe Cavalcanti, que llegó a Brasil en el siglo XVI (G.M.S.).

[200] Antonomasia por ciudad del padre Anchieta, o sea, São Paulo (ver nota 73, *José de Anchieta*).

[201] Alusión al tratamiento dado a sus musas por los poetas adictos a los géneros pastoriles, que en Portugal y Brasil escribieron durante el período clásico (G.M.S.).

[202] Lapsus de fondo sexual como en "bordeisjar água de Nilo", superposición del verbo *bordejar* con el plural de la palabra *bordel* (*bordéis*-burdeles), síntomas de la obsesión sexual del héroe (ver nota 1).

[203] *Orfeo* por Morfeo.

[204] Las francesas, o sea, las prostitutas de alto coturno.

[205] Referencia al corte *à la garçonne,* de muy reciente moda en los grandes centros y que fue recibido con escándalo en el ambiente patriarcal de la burguesía brasileña (G.M.S.).

[206] Polacas, prostitutas (ver nota 156).

[207] Por "modus vivendi". Sátira a la manía brasileña de recurrir a citas latinas que, por lo general, son transcritas de modo incorrecto.

[208] Antonomasia por São Paulo. Esta ciudad fue, en los siglos XVI, XVII y XVIII, el punto de partida de las *Bandeiras,* expediciones que se internaban en las zonas selváticas y desérticas del país en busca de oro y piedras preciosas, cuando no para capturar indios a fin de esclavizarlos. Estas campañas promovieron, de modo indirecto, la expansión territorial y la colonización (G.M.S.).

[209] Alusión satírica al nacionalismo ilusorio del brasileño medio, muy distinto del nacionalismo crítico de los modernistas.

[210] Alusión a la costumbre corriente que tenía el partido gobernante —el PRP— de fraguar las elecciones, antes de 1930, computando votos de personas fallecidas.

[211] *Macrobios.* Por microbios.

[212] Gran jardín que se extiende por uno de los valles que circundan la parte central de la ciudad de São Paulo.

[213] En esa época era, sin duda, el más grande y hermoso parque de la ciudad de São Paulo. Está situado junto a la estación ferroviaria del mismo nombre y a él se hace referencia en otras obras del escritor, como por ejemplo en el cuento "Primero de Mayo", incluido en esta Antología.

[214] Alusión al lema de la bandera brasileña.

[215] Alusión al *Servicio de lucha contra la lepra,* organizado en el Estado de São Paulo por el Dr. Francisco de Salles Gomes, a partir de la década del 20. Bajo la orientación de este gran médico se edificaron varios leprosarios en los que se dio asistencia no sólo a los enfermos de São Paulo, sino también a los necesitados de los Estados vecinos. Antes de la campaña de internación de los pacientes —y tras la aplicación de cortisona, que hizo posible la curación de la enfermedad— era frecuente ver por los caminos, comitivas de leprosos, siempre montados a caballo, que pedían limosnas a los transeúntes, extendiendo una latita atada a la punta de una larga vara (G.M.S.).

[216] Alusión a la frase hecha, corriente en la época y reveladora del complejo de superioridad de los paulistas: "São Paulo es una locomotora que arrastra veinte vagones vacíos" —o sea, los veinte Estados entre los cuales entonces, se dividía el país (G.M.S.).

[217] Célebre entidad científica de la ciudad de São Paulo, de renombre internacional, donde se encuentra un enorme serpentario y un laboratorio para la preparación de sueros antiofídicos. Era, en aquel tiempo, uno de los paseos predilectos de los turistas (G.M.S.).

[218] Alusión al contingente numeroso de descendientes de italianos que en esa época poblaban los barrios más pobres de la ciudad de São Paulo, constituyendo la principal mano de obra fabril. Actualmente, esta población desamparada está integrada por los nordestinos (G.M.S.).

219 Alusión irónica al hecho de que, en el Brasil, el idioma hablado se presenta plagado de extranjerismos y deformaciones, mientras que la lengua escrita utilizada por los escritores convencionales sigue imitando la de Portugal.

220 La cuestión de la subjetividad del pronombre "se" y la pertinencia de la s o de la z en la grafía del término *Brasil* eran, en la época, dos cuestiones neurálgicas en las discusiones de los gramáticos (G.M.S.).

221 Designación dada por los indios al Emperador Pedro II. En la descripción tan vívida del encuentro de Leite Morães con los carajás, en las aguas del Araguáia, el ex presidente de Goiás —que era también un hombre alto y de largas barbas— es llamado por los indios *papá grande:* "Fondeamos y entonces Amburá le dice a sus soldados que éramos amigos, me designa *papá grande* y los intima a que nos respeten, invitándolos a que suban a nuestro bote". "(...) las mujeres huyen, pero Amburá y otros las llaman para que vengan a recibir tabaco de las manos de *papá grande* (...). (*Apuntes de viaje,* o.c., p. 155; ver notas 73, 349 y 210); Me parece que también en este fragmento de su libro, Mário de Andrade atribuye a su protagonista hechos vividos por su abuelo.

Capítulo X: "Pauí-Pódole"

222 El gigante guardaba su *muiraquitã* (amuleto) dentro de un cangrejo, como el Jurupari de la leyenda amerindia.

223 *Libaciones (Codórios).* Término del lenguaje vulgar que significa bebida y derivado de la expresión latina *quod ore sumpsimus,* proferida en la misa, en el momento en que el padre bebe el vino del cáliz.

224 La religión Caraimonhaga y los personajes citados en el contexto, el indio Antonio y la compañera Madre de Dios, son reales, vivieron en la época colonial. A ellos se hace referencia en las *Confissões da Bahia, Visitações do Santo Ofício* editadas por Capistrano de Abreu.

225 Alusión a un hábito corriente entre las jovencitas de la burguesía en las décadas del 20 y el 30, que salían a la calle a vender flores en beneficio de las instituciones de caridad y colocaban una en la solapa de cada hombre. Mário de Andrade, lector de Freud, satiriza implacablemente esa costumbre de evidente significación sexual.

226 Según una leyenda amerindia, en la sierra de Ererê, todas las cosas son enormes y allí no llegaron las aguas del diluvio.

227 *Puíto.* Expresión indígena que significa ano. Mário de Andrade encontró la palabra en la leyenda 25 de Koch Grünberg: "Puíto. Como los animales y el hombre recibieron el ano"; sin embargo, no transcribió en su libro los elementos restantes del relato.

228 La expresión *Domingo pé de cachimbo* pertenece a una cuarteta infantil que dice: "Hoje é domingo / pé de cachimbo / cachimbo é de barro / que bate no jarro". Trasladado al castellano en forma más o menos textual e intentando preservar el ritmo, tendríamos: "Hoy es domingo / pata de pipa / pipa de barro / que rompe el jarro".

229 Todo este párrafo presenta como rasgo característico el hecho de que el autor enumera, en una sola secuencia, los elementos más significativos de una determinada realidad. Así, para aprehender la festividad en toda su plenitud, alinea las distintas conmemoraciones que se van sucediendo en el transcurso del día, trazando una cronología temporal extremadamente sintética. Por la mañana una fiesta popular: desfile en el barrio obrero de la Moóca; al mediodía, misa campal, frente a la Iglesia del Corazón de Jesús, en el aristocrático barrio de los Campos Elíseos; a las cinco de la tarde, corso y batalla de papel picado organizados por la burguesía que, según la costumbre *snob* de la época, se dirige en automóvil a la gran

Avenida Rangel Pestana, en el barrio italiano de Brás; de noche, paseo de diputados y desocupados por la calle *Quinze de Novembro,* en el corazón de la ciudad. Como cada conmemoración se llevó a cabo en un sector urbano y como cada sector define un estrato social, terminada la descripción aparentemente tan seca, reconocemos que ante nosotros se ha perfilado, como un gran fresco, la figura global del día feriado, que es interpretada sobre el fondo de una sociedad nítidamente estratificada. En cuanto a los fuegos artificiales que estallan por la noche, junto al museo de Ipiranga, en las colinas en que fue proclamada la Independencia, son, como la nacionalidad, un derecho de todos —y el escritor remata con este cierre global la sátira ácida y contenida del empleo del ocio en un gran centro urbano. Mucho después retomará el mismo tema en esa obra notable que es el cuento titulado "Primero de Mayo" (G.M.S.).

230 Alusión más que probable al personaje de la novela *Amar Verbo Intransitivo,* que Mário de Andrade redactó inmediatamente después de terminar la composición de *Macunaíma.* La figura de la muchachita extranjera —por lo general profesora— muy conspicua y orientada por elevados ideales, en contraste con la conducta discutible y la grosería del brasileño, es un rasgo constante en la obra de ficción del escritor. Un ejemplo arquetípico de lo que decimos puede encontrarse en el cuento "Atrás da Catedral de Ruão" (Contos Novos). (G.M.S.).

231 La expresión "mulato da maior mulataria", tal como recuerda Cavalcanti Proença, es una curiosa deformación popular de un verso del *Romancero Portugués* de Hardung: *"Tem-te, tem-te cavaleiro / Não faças tal tirania / Que eu sou filha de um malato / Da maior malataria" (Aguarda, aguarda caballero / No cometas tiranía / Que soy hija de un malato / De muy gran malataría).* En el contexto lusitano, *malato* significa *enfermo,* y más exactamente *leproso;* pero como en el Brasil, el término era desconocido, fue asimilado a *mulato* y *mulataría,* palabras de sentido accesible. Fue en esta última acepción que las empleó Mário de Andrade.

232 *Camaiguá* (la luciérnaga *Camaiuá*). En la versión original *Camaiuá* es una avispa.

233 *Vucapúa (acapu).* Nombre de un árbol cuya madera es muy resistente al tiempo y a los roedores.

234 En la versión original *cunavá* es una planta (trepadora) que *ilumina* el camino de Pauí-pódole. Fue esta característica la que indujo a Mário de Andrade, por asociación, a transformar, tanto a Cunavá como a su tío Cumaiuá, en luciérnagas.

235 Variación de Mário de Andrade sobre palabras de un texto infantil.

236 *Hay más nada (Tem mais não!).* Telê Ancona Lopez (o.c.) recuerda acertadamente que la explicación poética y mitológica que Macunaíma ofrece del Cruzeiro, se opone simétricamente a la explicación pedante y patriotera del mulato. El pueblo, lógicamente, adhiere conmovido a la versión del protagonista quien, a su vez, finalizado su discurso, se siente profundamente emocionado. Creo que es ésta, en todo el libro, la única vez que Macunaíma logra percatarse con lucidez de sus valores más profundos, así como de los de su país, pudiendo, al mismo tiempo, expresarlos. Me pregunto si Mário de Andrade no habrá proyectado en este episodio el que retuviera a partir del concepto de *Sein* de Keiserling y al que se refiere en el Segundo Prefacio (G.M.S.).

Capítulo XI: "La vieja Cieucí"

237 *Ventolera (Caruviana).* Viento frío que sopla en varias regiones del Brasil. Garúa que acompaña el descenso de la temperatura en el interior de Bahía.

238 En versión literal sería: *...que te crezca una cola de acutí.* La expresión es eminentemente popular y con ella los adultos suelen desembarazarse de los

pedidos infantiles, especialmente el de los niños que insisten que se les relate o lea un cuento.

[239] Nombre de un barrio popular en la periferia de la ciudad de São Paulo (G.M.S.).

[240] El *Largo do Arouche* es una amplia plaza de São Paulo situada entre la zona residencial y el centro; en la época a la que se refiere Mário de Andrade se realizaba allí la feria libre más importante de la ciudad (G.M.S.).

[241] *Comió el comején (Comeu tudo).* Modo usual de rematar las narraciones populares en el Brasil. Hay muchas variantes. Equivale al español: "Y colorín colorado. . .".

[242] En este párrafo, Mário de Andrade fundió dos episodios: la saga Nº 50 de Koch Grünberg, "Kalawunseg, el mentiroso" y un hecho verídico que tuvo lugar entre él y su amigo y compañero de generación, el gran escritor Oswald de Andrade *, con quien posteriormente se desentendió por incompatibilidad de carácter. Veamos cómo relata Antonio Candido lo ocurrido en su artículo "Digresión sentimental sobre Oswald de Andrade" (*Varios Escritos,* Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1970, p. 68):

"Muchos piensan que Mário recogió en su protagonista algo de lo que Oswald tenía de pintoresco e irreverente; hay al menos un rasgo que parecería poder demostrarse en tal sentido y que se apoya en un suceso que Mário le contó a Sergio Buarque de Hollanda **, de quien lo escuché yo más o menos en la forma que sigue. En los años de 1920 Oswald se encontró con Villa-Lobos en Europa y se sorprendió al verificar las profundas deficiencias de su cultura, que lo llevaban a confundir a Jules Romains con Romain Rolland y cosas por el estilo. De regreso, habló del asunto en el salón de Doña Olívia Guedes Penteado ***, donde dijo que el gran compositor, con sus desconocimientos, comprometía la imagen del Brasil en el exterior. Y dejándose arrastrar por su proclividad a la desmesura, cosa que siempre ocurría cuando estaba en vena polémica, terminó afirmando que Villa-Lobos ni siquiera sabía música y que era un ignorante intuitivo. Como le retrucaron diciéndole que no tenía ninguna autoridad para sostener tal cosa, respondió más o menos lo siguiente:

—No soy yo quien lo dice. Mário, que de esto sabe mucho, me dijo que Villa-Lobos no sabe armonía ni contrapunto.

A los presentes les sorprendió mucho lo que acababan de escuchar, ya que, según ellos, Mário siempre había sostenido lo contrario. Oswald, entonces fue más lejos todavía y aseguró:

—Eso ocurre porque con ustedes no tiene ninguna intimidad. A mí sí me dice la verdad.

---

* *José Oswald de Souza Andrade* (1890-1954) es, junto con Mário de Andrade, el más importante de los escritores que surgieron de la Semana de Arte Moderno de 1922. Poeta valorado sobre todo por las vanguardias concretistas, fue el ideólogo del *Movimiento antropológico,* y junto con la pintora Tarsila do Amaral, del *Movimiento Pau-Brasil.* Se dedicó, sobre todo, a la novela, género en el que dejó dos obras primas indiscutibles: *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) y *Serafim Ponte Grande* (Escrito en 1927 y publicado en 1933).

** *Sérgio Buarque de Hollanda* (1902). Uno de los historiadores más distinguidos del Brasil; se reveló con un libro hoy clásico. *Raízes do Brasil* (1936). Con Prudente de Morães Neto fundó la revista *Estética* (1924-1925) muy vinculada a los modernistas. Autor de incontables ensayos fundamentales, tal vez sea *Visão do Paraiso (Visión del Paraíso)* (1959), su libro más importante.

*** *Olívia Guedes Penteado* (1872-1934). Dama de la alta sociedad paulista que apoyó desde un comienzo y con todo su gran prestigio social, las iniciativas revolucionarias del grupo de 1922. Muy amiga de Mário de Andrade, realizó con él en 1927, un viaje por mar hasta Belém y, luego, por el Amazonas hasta Iquitos, descrito por el escritor en la primera parte de su diario que recién ahora fue publicado bajo el título de *O Turista Aprendiz* (Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1976) (G.M.S.).

Ante estas palabras la discusión terminó; pero uno de los presentes, disconforme con el veredicto de Oswald, no se resignó y llamó por teléfono a Mário, censurando su conducta dual: ¿cómo era posible que pensara una cosa y dijese otra? Mário dijo no entender de qué se trataba, su interlocutor le dio las debidas explicaciones, y él se puso furioso. Salió entonces en busca de Oswald y encontrándolo casualmente en la calle *Quinze de Novembro,* lo interpeló resueltamente. Pero su amigo lo desarmó contestando, simplemente, con la risueña limpidez de su mirada azul: "¡Yo mentí!"

243 *Quedar con cara de Andrés (Ficar com cara de Andre).* Equivale a nuestro *quedarse en babia* o *quedarse papando moscas.* Se trata de una frase hecha (literalmente: *Poner cara de Andrés*) que significa estar confuso, expresar incomprensión o ausencia. Mário de Andrade tomó la frase al pie de la letra, transformando el episodio en un cuento etiológico (G.M.S.).

244 *Güiro (Ganzá).* Instrumento musical de hoja de flandres, especie de cencerro con piedritas adentro, que suenan al agitarse.

245 *Guirás* —Ave, pájaros— nombre genérico.

246 *Paricá* es una leguminosa del Amazonas, de cuyo fruto torrado y molido se extrae un polvo de efecto embriagador, utilizado por los brujos en ciertas ceremonias religiosas como las de las profecías (G.M.S.).

247 *Magdalenas.* Repetición del mismo recurso anterior: el término es utilizado como metonimia de prostitutas (G.M.S.).

248 El "hombre alto, rubio, muy apuesto" que hablaba en "idioma extranjero" es un guardia civil (vulgarmente llamado *grilo*). Alusión satírica de Mário de Andrade al hecho de que, en la época, los agentes de tránsito en São Pablo eran por lo general inmigrantes recién llegados: austríacos, húngaros, búlgaros, alemanes, que apenas hablaban portugués y eran elegidos por su ostensible prestancia ariana (G.M.S.).

249 Calle Líbero Badaró, es una de las arterias centrales de la ciudad que une la Plaza Patriarca al llamado *Largo de São Bento.*

250 La charla con la llovizna y la apuesta para asustar al gigante son una transposición del episodio titulado *A onça e a chuva,* registrado por Koch Grünberg.

251 *Lengua del len-pén-gua-pá (Lim-pim-gua-pá).* "El idioma Lim-pin gua-pá es una lengua secreta de los niños que consiste en seleccionar de cada palabra sus sílabas, agregando a cada una de ellas otra compuesta por el sonido de la misma sílaba precedida por la consonante *p.* Así, por ejemplo. *língua* (lengua) se dirá: *lim-pim-guá-pá*" (M.A.).

252 Enumeración exhaustiva de los modos de pescar.

253 *Bife.* Aportuguesamiento del término *beef.* Apelativo popular de inglés en el Brasil.

254 *Tararira (aimará).* Nombre taulipangue de pez llamado *traíra* ("macrodon trahira").

255 *Grandulón (macota).* Grande, fuerte, importante, en dialecto campesino. El término fue incorporado por Mário de Andrade a su prosa (G.M.S.).

256 El fragmento sobre el anzuelo del inglés fue tomado de Koch Grünberg.

257 *Carapálida (tapuitinga).* Nombre dado al hombre blanco por los indígenas y utilizado por José de Alencar en su novela *Iracema.*

258 El episodio fue extraído de *O Selvagem,* de Couto de Magalhães.

259 *Entarimado (mutá).* Especie de atalaya en la cual se aguarda la caza en la selva, o al pez al borde del agua (Amazonas).

[260] Adaptación de los versos de la canción popular muy en boga en esa época: *"Vem cá, mulata / Não vou lá, não / Sou democrata / De coração"*.

[261] La fuga en varios caballos sucesivos fue tomada de Gustavo Barroso. En las notas para la versión norteamericana, Mário de Andrade se refiere a las dificultades que el largo párrafo que sigue presenta para su traducción, pues el episodio se apoya en el empleo reiterado de una serie de proverbios populares, todos ellos rimados (G.M.S.).

[262] *Baúa-Baúa.* "Onomatopeya empleada en el Brasil para reproducir el sonido de ciertas bocinas de automóviles" (M.A.).

[263] El fragmento es de difícil comprensión para un lector extranjero —e incluso para un lector brasileño de hoy. Su sentido es el siguiente. A fines de la década del 80 (alrededor de 1887), el diario *Comércio do Amazonas* publicó una noticia sobre el descubrimiento, efectualo por un labrador de la inmediaciones de Manaus, del fragmento de una estatua de mármol, "que tal vez representase al Dios Marte". Pero posteriormente se aclaró que el extraordinario suceso era, en verdad, *un primeiro de abril (poisson d'avril)*, vale decir, una información fraguada por el diario con el propósito exclusivo de jugarle una mala pasada al escritor Araripe de Alencar, estudioso de la arqueología brasileña.

[264] El fragmento ejemplifica bien la ya aludida desarticulación geográfica del libro.

[265] *Passou por aqui no seu cavalinho comendo capim* ("Por aquí pasó en su caballito que bien pastó") es el fragmento de un dicho usado en el Brasil contra el orzuelo, que consiste en lo siguiente: se pasa un grano de trigo sobre la parte afectada del ojo y se pronuncia tres veces la fase: "Santa Lucía por aquí pasó en su caballito que bien pastó". Mário de Andrade incorporó la fórmula mágica por asociación de ideas a la descripción de la fuga de los caballos.

[266] Enumeración de varias localidades mencionadas por Alencar Araripe ("Ciudades petrificadas e inscripciones lapidarias") donde fueron encontradas, justamente, inscripciones lapidarias. A pedido de estudiosos brasileños, el escritor francés Ernest Renan examinó las copias de algunas de esas inscripciones atribuyéndoles origen fenicio.

[267] La gallina de los huevos de oro es una figura muy viva de la mitología popular navideña.

[268] *Hijo de la zorra zorrillo (filho de gamba é raposa).* Giro idiomático con el cual se ironiza al curioso.

[269] Denominación de un local a orillas del río San Francisco, cerca de la ciudad de Taipu. El nombre pintoresco le sugirió a Mário de Andrade la anécdota etiológica.

[270] *Tuyuyú (tuiuiu).* Pájaro de la Amazonia que pertenece a la familia *Ciconidae.* La leyenda del muchacho indio guiado por el *tuiuiu* fue extraída de la obra de Barbosa.

[271] *Buche (aturiá).* Cesto con cuatro patas empleado para transportar mandioca.

[272] Bartolomeu Lourenço de Gusmão (1685-1724). "Célebre sacerdote brasileño, quien voló en el globo *Passarola* antes que los hermanos Montgolfier. Es el verdadero inventor de los globos aerostáticos" (M.A.).

[273] Este fragmento en que Macunaíma y el tuyuyú-aeroplano sobrevuelan el Brasil, recorriendo un itinerario alucinado, que comienza en la loma de Urucuia (Minas Gerais) —en el centro del país— y termina en la ciudad de São Paulo ("la aldea ilustre del canal Tietê"), es uno de los más representativos del trastocamiento geográfico ya referido (G.M.S.).

274 *Embarradas de falda no caiga (barra de saia, não caia).* "Célebre consejo brasileño, fundado en las diversas significaciones de la palabra *barra.* La *barra* (margen) del río es peligrosa ya que se la disputan los vecinos; la *barra* de oro suscita ambición, lucha por el dinero; la *barra* (dobladillo) de la falda es una alusión a la mujer, y en este orden huelgan los comentarios" (M.A.).

275 El párrafo contiene dos alusiones: 1º) a la costumbre de las personas influyentes, sobre todo en el siglo pasado, quienes solían expulsar del país, gracias a sus altas relaciones, a las mujeres mundanas que con su presencia amenazaban el equilibrio de sus familias. 2º) a la atracción sexual que las artistas de teatro, sobre todo las cantantes líricas, ejercían sobre el elemento masculino. De hecho, muchas de ellas llegaron a casarse con miembros de familias de gran proyección social (G.M.S.).

Capítulo XII: "Vende-Bute, chopisón y la injusticia de los hombres"

276 *Vende-Bute* y *chupin* (*chupinzão* es el aumentativo) son nombres de aves. Pero aquí debe advertirse el juego de palabras empleado por Mário de Andrade, pues *vende-bute* también designa, como onomatopeya, al vendedor ambulante, generalmente sirio, que recorre Brasil, negociando con la mercadería que ofrece cargada a sus espaldas y llamando la atención mediante un metro de madera plegable cuyas dos partes hace sonar.

277 Según Cavalcanti Proença hay en la frase una identificación entre la "invisibilidad" de la telefonista y la noción de sombra entre los indios —forma intermediaria entre el espíritu y el cuerpo. Mi impresión, sin embargo, basada en el proceso corriente del autor que consiste en enmascarar las informaciones de cuño erudito bajo la apariencia de informaciones nacionales, es que la referencia más bien apunta al famoso fragmento de Marcel Proust sobre las "Démoiselles du téléphone" *(Le Coté de Guermantes I).* De tal modo, la expresión *sombra telefonista* sería una metáfora de la que se vale para incorporar al contexto salvaje de su libro, a la manera de una disonancia, la refinadísima reflexión proustiana sobre "les anges dans les ténèbres", "les ombageuses prétreses de l'invisible"), "les voix (...) sules ne tenant plus à un corps". La frase sería, por consiguiente, una cita; o mejor un *collage.* Por lo demás, la correspondencia de Mário de Andrade revela que ya conocía a Proust desde 1922 (ver *Cartas a Manuel Bandeira,* p. 15) (G.M.S.).

278 Personaje real que existió en Recife alrededor de 1909-1910 y que realizaba milagros con las aguas del Beberibe, río que baña aquella capital del Nordeste brasileño.

279 *Buhonero andador (cotruco).* Vendedor ambulante. El episodio del encuentro con el sirio fue extraído de la saga Nº 6 de Koch Grünberg y pertenece a la serie de *Kunevo el Mentiroso,* de la cual también forma parte el episodio del ciervo guardabosque, al que se hace referencia en la nota 242.

280 Es creencia popular que el pájaro carpintero *(megapicus rubricolis)* tiene la costumbre de cargar en el pico una hoja mágica, especie de talismán que da felicidad a quien la toma (G.M.S.).

281 El Casino del Copacabana Palace Hotel era, en ese tiempo, el local de juego más elegante de Río de Janeiro (G.M.S).

282 *Se aplastaron por culpa del desengaño (os manos ficaram compridos por causa do desaponto).* Anécdota etiológica inventada por Mário de Andrade para explicar la expresión popular *ficar comprido de desaponto.*

283 Alusión al dicho popular: *Está com raiva? Pois tire a roupa e pise em cima.* ("¿Estás con rabia? Pues entonces, quítate la ropa y písala con ganas").

284 Sátira del autor a sí mismo, ya que una de las ideas centrales de su pensamiento (y también de *Macunaíma*) es que el Brasil debía intentar realizarse no a

la sombra de Europa, sino buscando los valores específicos de su cultura. (Ver Introducción).

285 *Quinela (bicho).* Referencia al juego de azar más popular del Brasil. Se realiza en combinación con las loterías, cuyos números corresponden, en la jerga popular, a ciertos animales.

286 *Chopí (chupim).* "Pajarito negro que deja sus huevos en el nido del ticotico. Este alimenta a sus crías, que son más grandes que él" (M.A.). Designación general para los pájaros negros de la familia de los hicterídeos. También conocido en el Brasil como *Vira* o *Vira-bosta.*

287 *Telo-decumê.* "Quiero comer" en pronunciación infantil. (M.A.).

288 V. nota 295.

289 Alusión al hábito del *chupim* o *vira-bosta* de buscar alimento revolviendo las deposiciones del ganado.

290 *Pincha! Pincha! (afinca! afinca!).* Voz que imita el canto del pájaro. Según la creencia popular, en la época de la plantación de arroz, el chupim canta en la rama del árbol al sembrador que trabaja a sus pies: *"Afinca, afinca que eu (a)rranco"* (Siembra, siembra que yo lo arranco).

291 El episodio ha sido extraído de la saga Nº 49 de Koch Grünberg, "Kunevo".

292 *Toaliquizús (toaliquiçus).* Usado en el sentido de testículos. Cavalcanti Proença no logró determinar su origen.

293 *Boni-t-ó-tó yucamarga mocotó! (¡Boni-t-ó-tó macacheira mocotó!).* Cantinela infantil de intención provocadora.

294 Alusión a la creencia según la cual si se da una zurra al cadáver, éste se vuelve más liviano y por lo tanto más fácil de transportar en los largos trayectos hacia los cementerios del interior.

295 El protagonista, quien pocas páginas atrás bebía aguardiente para refrescarse, ahora lo bebe para entrar en calor. Mário de Andrade alude, de este modo, al empleo de la *pinga* en el Brasil como panacea.

296 Se refiere a corazonadas para ganar en el juego del *bicho* (ver nota 28). En el transcurso del libro, Mário de Andrade se vale de varios ejemplos para describir la existencia (improvisada) del brasileño: la búsqueda de tesoros escondidos, la creencia en la gallina que pone huevos de oro, en la zarigüeya que evacua monedas, las apuestas en el juego del *bicho.* Este último, incluso, ha sobrevivido hasta hoy como una prolongación de la lotería (G.M.S.).

Capítulo XIII: "La piojosa de Yigué"

297 El pueblo la llama *erisipela* o *erisipa;* es una de las molestias más frecuentes que se derivan de las ceremonias de bendición populares.

298 *O Estado de São Paulo* es el diario más importante y poderoso de la prensa paulista; la edición dominical de este portavoz de la alta burguesía de tendencia liberal es muy voluminosa, con un porcentaje enorme de avisos.

299 Plaza central de São Paulo, situada en el valle del mismo nombre, entre los dos viaductos más antiguos de la ciudad: el de *Santa Efigenia* y el del *Chá.*

300 Antonio Carlos Gomes (1839-1896) es el mayor compositor brasileño de su época y uno de los nombres más importantes de la historia de la música brasileña. Entre sus obras más conocidas podemos citar las óperas *O Guarany, Fosca* y *Lo Schiavo.* El monumento al gran músico está situado junto al Teatro Municipal de São Paulo.

[301] En la mitología indígena el destino final de los héroes es convertirse en estrella y permanecer en el cielo, brillando por toda la eternidad. Esta creencia parece ejercer enorme atracción sobre el espíritu de Mário de Andrade, ya que el escritor se refiere a ella en distintas oportunidades en el transcurso del libro. Finalmente, la utiliza para rematar con ella el espíritu melancólico de su personaje.

[302] *Trajinera (vigilenga).* Canoa velera empleada para la pesca.

[303] *Caravela-vela (vaticano).* Embarcación amazónica de 900 a 1.000 toneladas.

[304] *Cururu.* Danza popular que, ya en tiempos de Mário de Andrade, estaba restringida a ciertas áreas rurales, y en cuyo despliegue se empleaba una coreografía circular y *desafíos* entre los participantes. Los *desafíos* equivalen a las *payadas* gauchescas, muy comunes en el Río de la Plata. Desde el punto de vista de su origen, y según el escritor, el *Cururu* se remonta a la época de la catequización jesuítica, que adaptó prácticas indígenas a la actividad religiosa.

El hecho de que los pasajeros de un trasatlántico de lujo, bailen el *cururu* es tan insólito como el gesto del capitán del barco, que se quita de su cabeza la insignia de los jefes indígenas: el penacho, y no la gorra que sería el emblema natural de un marino.

Se ve que la intención de Mário de Andrade es subrayar, mediante estos contrastes violentos, las contradicciones de la cultura brasileña repleta de características dispares y antagónicas.

[305] Una de las dos mayores compañías brasileñas de navegación.

[306] La "Hamburgo" era una compañía alemana de navegación.

[307] Uno de los grandes trasatlánticos italianos de la época, que extendía sus servicios hasta América Latina.

[308] Nueva referencia a la sirena ya aludida, también llamada *Boiúna.* Según la leyenda amazónica, la *Boiúna* puede aparecer bajo distintos disfraces: como un barco de vela, como balsa, como barco de gran porte, etc. (ver nota 92).

[309] Según la creencia popular basta ingerir tres granos de plomo para evitar la preñez.

[310] *Macona (jamachi).* Cesto largo, chato de un lado, que se carga sobre la espalda y sirve, sobre todo, para el transporte de mandioca.

[311] *Endoco (maissó).* Organo sexual femenino en idioma tupí. Según von den Steinen, *Maissó* es una figura legendaria de los Parecis, que hace nacer los ríos introduciéndose una vara en la vulva.

[312] Dicho popular del Estado de São Paulo. Taubaté es una ciudad situada en el valle del Paraíba en la zona que se extiende entre la capital paulista y Rio de Janeiro.

[313] *Coca Erythroxilon coca (ipadu).* Sus hojas eran mascadas por los indios para engañar el hambre, anestesiando los músculos del estómago.

[314] Según Cavalcanti Proença. Mário de Andrade a partir de este momento pasa a parafrasear, sucesivamente, algunas leyendas caxinauás como la del "valiente guerrero" y la de los hermanos de la piojosa. El curioso párrafo en el cual, por ejemplo, Suzi se quita sus cabellos para ubicar mejor los piojos, recolocándoselos luego en la cabeza de atrás hacia adelante, forma parte integral de uno de esos relatos.

[315] *Jardim da luz.* V. 213.

[316] Según la creencia popular no se debe contar los piojos que se atrapan para no aumentar su número.

[317] Anécdota etiológica creada por Mário de Andrade para explicar el dicho infantil, que consiste en hacer que el interlocutor repita muchas veces la expresión *paca tatu* sin agregar a ella, por distracción, las palabras *cotia não.*

[318] *Escopeta-tá y el cuchillón de puntatá tatatá (espingarda-pá e na faca de ponta-ta tatatá).* Mário de Andrade incorporó a la frase, llevado por asociación de palabras, el fragmento del estribillo de una "embolada" nordestina (composición musical), muy en boga en la época:

"Espingarda pá, pá, pá
Faca de ponta, tá-tá-tatá".

[319] *Hasta Manuel no poder (até Manuel chegar).* Expresión popular que significa "hasta decir basta"; el autor utiliza aquí el mismo recurso ya señalado en repetidos lugares.

[320] Cavalcanti Proença comenta con acierto que la fuga de Suzi al cielo en la hamaca impulsada por las pulgas, recuerda los episodios del pequeño Pulgarcito y los de Cenicienta, viajando en el carruaje enganchado a los ratoncitos.

Capítulo XIV: Muiraquitán

[321] "¿Viste al pajarito verde?" es un giro idiomático con el cual se acostumbra interpelar a las personas que dan muestra de una alegría que nos parece ilógica.

[322] La historieta explicativa de la tenacidad de la garrapata pertenece al folklore brasileño.

[323] El episodio que viene a continuación es un montaje realizado por Mário de Andrade con elementos recogidos por lo menos en tres fuentes: en la *Poranduba Amazonense* de Barbosa Rodrigues, en Koch Grünberg y en von den Steinen. En cuanto a la referencia al eructo que el protagonista deja escapar, fue tomada de la leyenda "O Jabuti e a onça" recogida por Couto de Magalhães en *O Selvagem.*

[324] *Querepes (tambiús).* Pez pequeño, especie de mojarra.

[325] *"A canoa virou / Pois deixai ela virar!",* es un verso que forma parte del estribillo de una canción de ronda muy popular en el Brasil:

"A canoa vira
pois deixa ela virar
foi por causa de fulano
que não soube remar.
Sirí pra cá
sirí pra lá
o fulano é velho
não quer casar".

(La canoa volcó / ¡Pues déjala volcar! / Fue por culpa de Fulano / Que no supo remar. / Cangrejito viene / Cangrejito va / Fulano está viejo / No se va a casar").

[326] *Copey (apuizeiro).* Planta de la Amazonia.

[327] *Cayó al agua, se empapó.* Versos de una cuarteta folklórica.

[328] Antonio do Rosário era, en la época, en Belém de Pará, un célebre artesano de objetos creados con caparazones de tortuga. En *El Turista Aprendiz,* Mário de Andrade se refiere a él: "24 de mayo (...) Esta mañana fui a lo de Antonio do Rosário a encomendarle objetos de tortuga" (o.c., p. 68) (G.M.S.).

[329] Según la creencia popular, prender tres cigarrillos con el mismo fósforo trae mala suerte.

330 *Perdiz-ondulada (sururina).* Pájaro de la familia de las *tinamidae.*

331 Los elementos básicos de la historia de Palaguá, la pantera parda, fueron extraídos de la saga Nº 46 de Koch Grünberg, de los episodios "A brincadeira com os olhos" *("La broma de los ojos") y* "O Carangueijo, a onça e o Pai da Traíra" ("El cangrejo, la pantera y el padre de la *traíra*"). La *traíra* es un pez de agua dulce. Como de costumbre, Mário de Andrade introdujo en su narración varias modificaciones importantes, tales como transformar el cangrejo en la pantera parda y ésta en el tigre negro. Su relato debería haberse llamado, por lo tanto, "La pantera parda, el tigre negro y el padre de la *traíra*". Además, a partir de cierto momento, el de la fuga —el episodio se desprende de su fuente originaria para asumir el tono característico de las correrías pintadas por Mário de Andrade, y enriquecido ahora por extraordinarios efectos sonoros y plásticos. Las oposiciones violentas de colores, el claroscuro generado con el contraste de silencio y ruido, subrayan el dinamismo admirable del fragmento que sólo encontrará equivalente, algunos años más tarde, en el gran dibujo animado norteamericano. No debe olvidarse, además, el hallazgo final, cuando la narración Taulipangue se transforma en el cuento etiológico de la invención del automóvil (G.M.S.).

332 Uno de los hombres más ricos de São Paulo, a fines del siglo XVI e inicios del XVII. Se dedicó afanosamente a la búsqueda de oro en los alrededores de la ciudad, particularmente en el *Morro do Jaraguá* y estuvo entre los primeros que intentaron crear una fundición (G.M.S.).

333 *Mochuelo (noitibó).* Ave de hábitos nocturnos (de la familia de los Caprimulgídeos).

334 En el original: *Cuisarruim,* deformación oral de *coisa ruim,* cosa mala, dañina y, por extensión, diablo, demonio.

335 En el original: *pitium,* palabra indígena que designa el olor tan particular de los peces. El indio afirma que el blanco huele a pez.

336 Adaptación de los versos iniciales de un viejo *lundú* (composición musical de origen africano):

"Seu Nastaço chegó de viage
Nós viemo sabe cumo está".

("Don Anastasio llegó de viaje / Vinimos a saber como está"). La grafía del texto en portugués reproduce la pronunciación popular de los negros.

337 A partir de aquí, Mário de Andrade pasa a inspirarse en la saga Nº 26 de Kock Grünberg, titulada "A morte de Piaimã", procediendo, en consecuencia, a tomarse las libertades interpretativas habituales en él. Sin embargo, cabe destacar el detalle de las *orejas agujereadas por culpa de los aretes,* pues aclara el proceso constructivo del autor que consiste en encontrar, siempre que sea posible, ciertos puntos de sutura que aseguren el acoplamiento perfecto del universo erudito con el indígena en el nuevo texto. En el relato taulipangue, Piaimã tiene, efectivamente, las orejas perforadas, según la costumbre de su tribu, lo cual lo autoriza a cargar sus víctimas de guerra sobre las espaldas, de la forma descrita. Pero la adopción de ese rasgo taulipangue responde, sobre todo, a la necesidad de *coincidir* perfectamente con la costumbre de emplear argollas en las orejas lo cual, en el São Paulo de aquella época, todavía conservaban los emigrantes llegados del sur de Italia. De esta manera, el lector común, no habituado a la narrativa de Koch Grünberg, verá en las *orejas agujereadas por culpa de los aretes* un detalle familiar, típico de la cultura ítalo-paulista de entonces, registrado también por la caricatura de costumbres, por la crónica y por la literatura regional (G.M.S.).

338 *Vucapú (acapu).* Madera oscura y resistente de la Amazonia.

339 La queja del chofer reproduce la anécdota de un cuento popular.

[340] Cuando una persona está dominada por la rabia o el furor, el pueblo dice que "se comió una víbora".

[341] Cavalcanti Proença recuerda que el comportamiento de Macunaíma que trampea para poder hamacarse en la liana, es similar al de João de Maria, en el episodio final del cuento homónimo, cuando le pide a la hechicera que baile primero para que él y sus compañeros puedan aprender los pasos.

[342] Cuarteta muy conocida perteneciente a una antigua canción de cuna brasileña.

[343] En el original: *se desta escapar nunca mais como ninguém,* es una adaptación de la cuarteta popular de un canto del ciclo de *Jabuti:*

"Leu, leu, leu
Se eu desta escapar
Nunca mais bodas no céu".

("Leo, leo leo / Si de esta me escapo / No más bodas en el cielo").

[344] La exclamación del gigante al caer en el plato de fideos es una adaptación del grito del sapo en la leyenda popular titulada "O sapo na festa do céu": ¡atrás piedra, que te hago polvo!".

[345] La decisión de Mário de Andrade de hacer que el gigante emerja, apareciendo en la superficie del plato de fideos para denunciar, indiferente a la situación dramática, una falla técnica en el sazonamiento de la comida, constituye, sin duda, una parodia de la versión que el escritor Oswald de Andrade ofrecía de una anécdota célebre de la historia brasileña. La anécdota original es la siguiente: "Consta que, en ocasión de las guerras habidas en el siglo XVII entre los portugueses y los invasores holandeses que se establecieron en el Norte y Nordeste del Brasil, el capitán de un barco holandés, viéndose derrotado, se envolvió en la bandera y se arrojó al mar exclamando: "¡El mar es el único sepulcro digno de un almirante bátavo!". Fue sobre este hecho que Oswald de Andrade construyó su versión basada en la discutida pronunciación de la palabra *bátavo,* que para algunos es proparoxítona y para otros paroxítona. Satirizando la obsesividad gramatical de los brasileños, agregaba él que el referido Almirante, después de hundirse, había resurgido nuevamente del fondo de las aguas para proceder, antes de su muerte, a una rectificación final: "¡O *batávo,* como dicen otros!" Y sólo entonces desapareció en el océano.
El fragmento es, por lo tanto, parodia de una parodia (G.M.S.).

[346] Esta frase es la trasposición levemente alterada de la frase del cuento popular "Os tres cisnes", que dice:

"Retrato, retrato de minha bela,
Vejo-te, só não vejo a ela"

Mediante ella, Mário de Andrade señala simbólicamente en su obra el momento de la recuperación de la muiraquitã. Más adelante, en nota 426, una frase similar se le opondrá subrayando simétricamente el momento de la pérdida definitiva del amuleto.

Capítulo XV: "El mondongo de Oibé"

[347] *Tejemaneje (caborge).* Hechizo, encantamiento, en dialecto campesino.

[348] La actitud de Macunaíma tiene un nítido sentido alegórico, sobre todo si lo relacionamos con las coordenadas básicas del pensamiento de Mário de Andrade, reflejadas reiteradamente en sus escritos. Mediante esa actitud se representa la venganza de la civilización amazónica, proverbialmente flemática y amiga del ocio, sobre la civilización europea, enaltecedora del trabajo y encarnada en la laboriosa ciudad de São Paulo (G.M.S.).

[349] Mário de Andrade se refiere aquí a la población del Estado de Goiás. La descripción que este fragmento hace de Macunaíma: [a) cuesta abajo por el Araguaia; b) diestro en la proa; c) tomando nota de las mejorías que era necesario introducir; d) consciente de la responsabilidad que le cabe como jefe, quiere "facilitar la vida del pueblo goiano"] es el indicio más seguro, en todo el relato, del aprovechamiento hecho por Mário de Andrade del viaje de su abuelo para caracterizar eficazmente la aventura de su protagonista.

De hecho, Leyte Moraes se describe en sus *Apuntes* de manera muy espontánea, con velada autocomplaciencia, de pie en la popa, en la proa, a lo largo de la cubierta; ya "mudo y silencioso" (p. 113), ya "absorto y estático ante las muchas grandezas que ve" y no comprende (p. 113), ya con la escopeta al hombro, ya enumerando las tareas por realizar, especialmente las providencias que debían tomarse con respecto a los puentes que "había que construir o arreglar" en aquellas tierras atravesadas por los ríos: "La primera medida que tomé luego de asumir la presidencia de Goiás —dice en la p. 47— fue la de ordenar su construcción (la del puente). Y lo dejé construido". Y un poco más adelante, en las páginas 49 y 50 leemos: "cruzamos el riachuelo de la *Queixada,* muy cargado de aguas por entonces e intransitable, y el de *Santa Maria,* cuya crecida arrancara en la víspera el puente llamado *Ponte Lavrada*".

"Ordené construir puentes sobre esos riachos, que fueron terminados, según consta en mi exposición". Entre las muchas matrices de *Macunaíma* hay que contar por consiguiente con la representación paródica de esta imagen familiar emprendedora y resuelta (G.M.S.).

[350] Así llama el pueblo a los fuegos fatuos que aparecen tierra adentro y que identifican las almas de los ahogados.

[351] Las dos estrofas de la tonada que se le oye a Macunaíma deben ser, como parece indicar Mário de Andrade, frases con muy poco sentido; en eso coinciden, por lo demás, con los cantos guerreros amerindios, conforme lo remarcara ya von den Steinen (*Apud* Cavalcanti Proença). En todo caso las dos estrofas se refieren a pájaros de distintas especies: a la gaviota *(antianti),* al Martín pescador *(ariramba)* y al pájaro carpintero *(arapeçu).*

[352] "Mujer encantada que habita el fondo de los ríos, en la mitología amerindia" (M.A.).

[353] Cuenta la tradición que cierta vez, viajando en canoa con sus compañeros, bajo un sol ardiente, el padre Antonio Vieira se dirigió a una bandada de aves que pasaba sobre ellos exclamando: "¡eropita de boiamorebo!", cosa que, en lengua indígena, significa: "haz que tus compañeros se detengan aquí, sobre nosotros". Entonces las aves formaron un toldo que protegió a los viajeros.

El padre Antonio Vieira (1608-1697) es el más famoso de los oradores sacros portugueses y, sin duda, el más descollante entre los intelectuales religiosos que estuvieron en Brasil durante el período de la Colonia. Misionero, escritor, político, vivió entre Portugal y Brasil, ya sea como encargado de delicadas misiones diplomáticas o consagrado a la catequesis. Ejerció profunda influencia sobre don Juan IV de Portugal. Gran escritor, es uno de los modelos más altos de prosa en lengua portuguesa.

[354] Se trata de una enumeración de aves habladoras de la familia de los papagayos y loritos; el colorido de sus plumas es muy vivo y variado, cosa que transforma la escena en un torbellino de sonido y colores (G.M.S.).

[355] En el original: *quem falar primeiro come a bosta dela;* fórmula popular con la que suele terminar el relato de cuentos o historias, impidiendo de tal modo a los oyentes nuevas solicitaciones. Recurso del que se valen los niños, para imponer silencio a sus compañeros, cuando en el juego la algazara es muy grande (G.M.S.).

[356] *Mata-matás* es el nombre de una tortuga pequeña y fea. Como se ve, en portugués, el adjetivo recae sobre un substantivo masculino. El escupitajo de Ma-

cunaíma se transforma en mata-matás, de la misma forma que el del cacique Buopé, en la leyenda Nhengatu, se transforma en gente que va a poblar las orillas del río.

357 La estrofa de la cantiga funde un motivo encontrado en las canciones indígenas con el estribillo de una *modinha* frecuentemente ejecutada en guitarra.

358 Estribillo de la modinha tradicional "maninha".

359 *Cagachines jejenes cénzalos (maruins piums muriçocas).* Nombre de mosquitos.

360 *Acaros (mucuim).* Larvas del *Trombibiideos* que provocan una picazón terrible.

361 Como es su costumbre, Mário de Andrade funde aquí las figuras de dos monstruos: el gigante Jucurutu, que vivía en la isla del mismo nombre, sobre el río Solimões y el Bicho Pondê, personaje popular. Ambos tienen la misma característica: son antropófagos.

362 *Curupê.* Creen los indios que la flecha que lleva en su punta la cabeza de la hormiga curupê es certera.

363 *Mapinguari.* Monstruo peludo, antropófago, parecido al hombre pero invulnerable a las balas salvo en la región del ombligo. Como puede inferirse por el contexto. Mário de Andrade identifica esta superstición con la creencia que atribuye a los monos grandes condiciones de ladrones de mujeres. Esta última creencia se encuentra difundida entre los salvajes.

364 *Oibê* —o la lombrizota— una variedad de la llamada cobra grande amazónica.

365 Este fragmento es una trasposición paródica de un episodio descrito minuciosamente en los *Apontamentos de Viagem* de Leite Moraes, abuelo de Mário de Andrade, donde se narra la aventura de la que fue protagonista en uno de los apeaderos del camino (pp. 37 y 38): "La casa contaba con una sala y una alcoba, donde había un catre sin colchón. Carlos Augusto y yo fuimos a la cocina y de allí trajimos leños con los que hicimos fuego; mientras tanto el alférez Dantas ya le había contado al pobre criollo que allí estaba el presidente de Goiás. Bajo el resplandor del fuego se despliega ante nuestros ojos un cuadro asombroso, que se proyecta sobre las cuatro paredes de la pequeña habitación donde estábamos: el techo, las paredes, los arreos, los recipientes, las botas, las cinchas de los caballos, las camas, el suelo, todo estaba cubierto por una densa camada de cucarachas de múltiples tamaños y de los colores que se quisiera, cuyo movimiento producía un sonido confuso que llegaba a nuestros oídos.

Carlos Augusto que había extendido algunas de las cinchas mojadas sobre el piso y se acostara postrado por el cansancio, fue enteramente cubierto por las cucarachas".

Carlos Augusto de Andrade es el padre de Mário de Andrade y futuro yerno del narrador del texto recién transcrito a quien acompañaba en el viaje y de quien fue, en Goiás, oficial de gabinete (ver notas 73, 221, 349 y 171).

366 Mário de Andrade emplea aquí un recurso corriente en las narraciones populares: el de los fugitivos que para dejar atrás a sus perseguidores transformaban objetos y cosas en obstáculos. Uno de los cuentos característicos dentro de esta línea, en el folklore brasileño, es "O Sargento verde".

367 Referencia a Mendonça Mar, después Fray Francisco da Soledade, quien hizo construir la iglesia de Bom Jesus da Lapa, en el Rio San Francisco.

368 *Hércules Florence* (1804-1879), pintor y dibujante natural de Nice, Francia; llegó al Brasil con la expedición Langsdorf donde se radicó, habiendo vivido en São Paulo casi 50 años. Sus dibujos constituyen documentos importantísimos de la iconografía brasileña, ya que registran sucesos históricos relevantes, fiestas popu-

lares, aspectos de la vida de los troperos, los trabajos realizados en los ingenios de azúcar y en los cafetales. Dejó también escritos sobre etnografía por los que Koch Grünberg sentía gran aprecio. Su proclividad a la investigación científica se pone de manifiesto en la curiosa monografía *zoofonia* donde trató de fijar la musicalidad del canto de los pájaros. Consta, además, que fue uno de los inventores de la fotografía (G.M.S.).

[369] El hecho de que Macunaíma esté, tras la persecución, nuevamente de regreso en el rancho de Oibê, viene a demostrar que hubo fusión de este mito con el de Curupira; ya que es Curupira quien aparentemente orienta a los extraviados, aunque en realidad los hace volver siempre al mismo lugar.

[370] El lamento del carambolo es una variante del cuento de origen portugués titulado *A Madastra,* registrado por Silvio Romero (*Folclore brasileiro,* Vol. II, pp. 124-126).

[371] El episodio que nos muestra a Macunaíma oculto con la princesa en el hueco de un tronco, y burlando de este modo la vigilancia del monstruo, constituye la fusión de elementos de dos cuentos populares: "O jabuti e a onça" (Couto de Magalhães, O *Selvagem*) y "A coelha e a onça" (Basílio de Magalhães, Folclore).

[372] Adaptación paródica del cuento popular "A Onça, o Veado e a Macaco" (Silvio Romero, *Contos*).

[373] Aglomeración de vegetales que se forma junto a las orillas de los ríos o flota, a la manera de islotes, a merced de las corrientes. En español se le llama camalote.

[374] *Lobisón (lobisomen).* Hombre que en la noche de los viernes se transforma en un gran perro y sale a recorrer los caminos, asustando a la gente y peleando con otros perros.

[375] Dice la leyenda de los Caxinauás que después del gran cataclismo, cuando nuevamente surgieron los seres sobre la faz de la tierra, la *Cobra Grande* dio a luz una mariposa. En este episodio, Mário de Andrade identifica la mariposa azul que se evade en la panza de la "lombrizota" *(minhocão)* con alma humana, escapando así al cuerpo que la encarcelaba; además, esta identificación del principio anímico con la mariposa es retomado por el escritor en uno de sus más bellos poemas: el "Rito do Irmão Pequeno".

> "Irmão pequeno, sua alma está adejando no seu corpo,
> E imagino nas borboletas que são efêmeras e ativas. . ."
>
> (*Obras Completas,* vol. II, "Rito do Irmão Pequeno", Poema III) (G.M.S.).

[376] Uno de los monstruos a los que con frecuencia se alude en los cuentos populares.

[377] Gruta del Estado de São Paulo, conocida como "Cueva de los murciélagos".

Capítulo XVI: "Uraricoera"

[378] En ciertas tribus de la Amazonia y la Guayana, la flor del aguacate es usada en la cura de la tuberculosis.

[379] El clima frío, húmedo e inestable de la ciudad de São Paulo provoca, efectivamente, una gran cantidad de molestias de las vías respiratorias. El mismo Mário de Andrade las padecía frecuentemente, según puede comprobarse leyendo su correspondencia e incluso su poesía. *En Louvação da Tarde,* describiendo con humor el apacible paraíso terrestre a que aspira, se imagina libre de ellas, en la plenitud de sus fuerzas:

...Meu corpo
Sem artritismos, faringites e outras
Específicas doenças paulistanas
Tem saúde de ferro".

(*Obras Completas*, vol. II).

380 Planta de la Amazonia.

381 El saludo del trovador a la dama del lugar:

"Sinhá Dona do Porto, licença"

o más frecuentemente:

"Senhora dona de Casa
olho da pedra redonda
oi-á, Jesús!
Olho da pedra mais fina
aonde o mar combate as onda".

(Señora dueña de casa / ojo de piedra redonda / ¡ola-lá, Jesús! / ojo de piedra tan fina / Donde el mar combate olas).

Este saludo es muy frecuente en las canciones populares, sobre todo en los llamados *ranchos* o procesiones que en ocasión de las celebraciones del día de Reyes *(Folias de Reis)* salen a pedir donativos.

382 Bastión edificado en el siglo XVIII, frente al río Tacutu, en Pará, para que sirviera de defensa contra los españoles. Fue el gobernador don Francisco Xavier de Mendonça Furtado, hermano del famoso estadista portugués, Marqués de Pombal, quien ordenó su construcción.

383 Juego de palabras propuesto por el autor ya que, según se narra en el capítulo II del libro, la madre del protagonista se transformó, después de muerta, en la región llamada *Paida Tocandeira.*

384 En el original: *puraquês y pitius,* nombres de peces.

385 *Quemada (tigüera).* Término con el que, en el sur de São Paulo y en Rio Grande do Sul, se designan los pastos que crecen en las tierras de labradíos, después de las cosechas de las plantaciones.

386 Prohombre portugués, descollante en la historia de la colonización de São Paulo en el siglo XVI. Habiendo naufragado en el litoral de la capitanía de São Vicente, a comienzos del siglo XVI, tuvo relaciones amorosas con varias mujeres indias, entre ellas Bartira, hija del jefe *Tibiriça.* Dejó gran descendencia, a la que se enorgullecen de pertenecer algunas de las familias más importantes del Estado de São Paulo.

387 *Sabaleros-yaraquís (jaraquis).* Peces escamosos, cuya carne está atiborrada de espinas, nadan en nutridos cardúmenes y se concentran, por lo general, en las desembocaduras de los ríos.

388 Ciudad del Estado de Pará, situada en las márgenes del río Amazonas.

389 *Perdiz de monte-rojiza (inambu o inhambu).* Nombre que en el sur del país se le da al *crypturus obsoletus,* cuya cacería nocturna goza de gran popularidad entre los pobladores del interior. La palabra guaraní *guaçu* significa *grande.*

390 Esta característica del protagonista, o sea, la de ser perezoso, y la costumbre paradójica de quejarse que es Jiguê —y no él— quien no trabaja, fue extraída de la leyenda "O Urubu e as filhas casadas" (El buitre y las hijas casadas") registrada por Barbosa Rodrigues.

391 De aquí en adelante, pese a las innumerables modificaciones en los detalles, las grandes líneas del capítulo se basan en la saga Nº 28 de Koch Grünberg: "Etetó. Al igual que Kasana-Pódole, el Rey Urubú, recibió su segunda cabeza".

392 En la versión de Mário de Andrade, el episodio del embuste de Macunaíma es alargado con el agregado del juego infantil para sorprender a los mentirosos. Este juego consiste en preguntar a la persona de cuya veracidad dudamos: "¿Tu papá fue a cazar?" "Sí". "¿Y qué cazó?" "Un ciervo" (o cualquier otro animal). "¿Y tuviste miedo?" "No". En ese momento, la persona que interroga trata de asustar a su interlocutor con un gesto brusco; si pestañea es porque está mintiendo.

393 La creencia de que los cerdos salvajes tienen el ombligo en la espalda —ya registrada por los cronistas coloniales— se origina en la confusión popular entre ombligo y la glándula dorsal, que debe ser extraída antes de proceder a carnear el animal.

394 *De órdago (xispeteó).* Curiosa expresión popular que significa "espléndido", "magnífico", muy en boga en la época en que el libro fue escrito. El origen de esta expresión pareciera ser las letras XPTO, que representan el nombre abreviado de Cristo.

395 V. nota 277.

396 *Bizco de tanta hambre (vesgo de tanta fome).* Mário de Andrade toma la expresión popular al pie de la letra, para justificar el error cometido por Macunaíma.

397 Creencia popular muy arraigada, según la cual el leproso que logra contagiar a siete personas, se cura.

398 Creencia popular según la cual, antes de fallecer, el moribundo presenta una sensible y aparente mejoría, lo cual en realidad es un indicio de su próxima muerte.

399 Se trata de una *Leishmaniose,* provocada por la *Leishmania tropica* y conocida vulgarmente como "úlcera de Baurú".

400 En la versión original de Koch Grünberg, el personaje grita: "¡Traigan fuego! ¡No encuentro el camino! ¡Iluminen el camino!" Mário de Andrade sustituye ese párrafo por el pedido de "¡Fueguito!", expresión que forma parte de un juego infantil (ver nota 178), valiéndose del humor para aflojar la tensión dramática de la escena (G.M.S.).

401 *Mal de San Vito (zamparina).* Una terrible epidemia de sífilis asoló a Rio de Janeiro en 1780.

402 *Vinchuca (barbeiro).* Designación popular de una chinche negra —la llamada *triatoma magistus*— portadora del *schizotripanus cruzi,* microbio de una *tripanosomiasis* muy difundida en las zonas rurales del Brasil, sobre todo en el Estado de Minas Gerais. Esta enfermedad fue descubierta por el científico brasileño Carlos Chagas —y por eso es llamada vulgarmente "mal de Chagas" o "molestia de Chagas" (G.M.S.).

403 *Opilação* o paludismo, vulgarmente llamado en Brasil "amarelão". La molestia se caracteriza por el hecho de provocar en sus víctimas una fuerte ictericia y gran astenia (G.M.S.).

404 Domingos Jorge Velho, famoso *bandeirante* paulista quien destruyó la aldea *dos Palmares.* Los *bandeirantes* fueron, en el curso de los siglos XVII y XVIII, exploradores que se internaban en las zonas selváticas del Brasil en busca de minerales, piedras preciosas y esclavos. La aldea *dos Palmares* era un agrupamiento de negros esclavos prófugos; a estas aldeas se las conocía bajo el nombre de *Quilombos.* El *quilombo dos Palmares* fue el mayor y más afamado de cuantos existieron en Brasil y estaba localizado en el interior del actual Estado de Alagoas, en el Nordeste del país. Las luchas desarrolladas contra los habitantes de esta

aldea se prolongaron durante gran parte del siglo XVII hasta que finalmente, Domingos Jorge Velho la exterminó (G.M.S.).

[405] *Fumbi (zumbi).* Nombre equivalente a *rey;* con él se designaba a los jefes elegidos para gobernar el gran *Quilombo dos Palmares.* Es probable que Zumbi era el nombre del último jefe con que contaron los defensores de la aldea, y es a él a quien se refiere el texto.

[406] Al enfermo de paludismo también se le llama *Maleiteiro,* en Brasil.

[407] *Jícama (umbu).* V. nota 46.

[408] Frase extraída del cuento popular "O Veado e a Onça".

[409] La frase contiene dos referencias: la primera al *boi Espácio,* personaje de una leyenda popular nordestina muy antigua, de la que Mário de Andrade recogió una versión bastante completa, encontrada en sus inéditos *Melodías do Boi;* la segunda referencia atañe a la cuarteta popular que aparece transcrita en la p. 102 de este libro, con el último verso modificado: *"O meu boi morreu / Que será de mim? / Manda buscar outro, / Maninha, / Lá no Piauí";* ("Mi buey murió / ¿Qué será de mí? / Manda a buscar otro, / Manita, / Allá en Piauí").

Como ya se dijo en la *Introducción,* el encuentro con el Buey sirve para incluir en la narrativa la descripción de la parte final del *Bumba-meu-boi* (o *Boi-Bumbá,* como se lo llama en el extremo Norte), la danza más célebre del Brasil. Los versos reproducidos son auténticos y los personajes citados en el fragmento, la Giganta, Manuel da Lapa, el Urubú (buitre), son de hecho, comparsas de algarabía. Todos estos elementos probablemente fueron recogidos por el propio autor, en ocasión de su primer viaje al Norte, en 1927, según se deduce del final de la siguiente anotación de *O Turista Aprendiz:* "Belém, 24 de mayo de 1927. De noche. Fuimos al ensayo del *Boi-Bumbá,* en los corrales del *Boi Canário.* Las notas sobre eso están entre mis papeles sobre el *Bumba-meu-Boi*" (o.c., p. 68) (G.M.S.).

[410] *Y el Bom Jardim era una estância de Rio Grande do Sul.* Ejemplo característico de la *desgeograficación* efectuada sistemáticamente por Mário de Andrade en su libro. Como ya se dijo (ver nota 1), el *Bom Jardim* (Buen Jardín) *es un ingenio azucarero del norte del país.* En la frase transcrita, además, Mário de Andrade lo transforma en estancia, o sea en *una hacienda dedicada a la cría de ganado,* en el sur de Brasil.

[411] En la leyenda caxinauá: "La primera noche" el hechicero hace descender la noche, destapando un agujero en el cielo.

[412] Alusión a la fórmula popular con que se finaliza un relato: "Entró por una puerta y salió por otra, quien quiera que cuente otra". Hay una variante más perfecta: *"Entrou pela boca de um pato, saiu pela boca de um pinto, quem quiser que conte cinco".* Literalmente, es decir perdiendo la rima, puede traducírselo así: "Entró por la boca de un pato, salió por la boca de un pollito, quien quiera que cuente cinco".

[413] Alusión a los versos finales de congratulación de la ronda infantil: "Vamos fazer a festa juntos / Mando tiro, tiro-lá".

Capítulo XVII: "Osa mayor"

[414] *Guaro-catinga (ajuru-catinga).* Papagayo o loro maloliente. *Psittacus macavuana.*

[415] Guayana inglesa, en la designación indígena registrada por Koch Grünberg.

[416] Alusión al dicho popular: *Papagaio come milho, periquito leva fama* ("El papagayo come alpiste, el lorito se lleva la fama"), que significa: el inocente paga por el culpable.

[417] *Loro retetarabilla (aruaí o araguaí).* Especie de arara, *Conurus leucophtalmus.*

[418] Macunaíma con la pareja de leghorns encaramada en sus pies y el papagayo posado en su vientre, es el símbolo cultural del brasileño, dividido entre los valores nativos y los de importación.

[419] Este detalle del cuerpo de Macunaíma que amanece recubierto por las telas de araña, fue extraído por Mário de Andrade de la explicación etiológica de las leyendas nhanduti.

[420] Característica típica atribuida al brasileño, que consiste en preferir, a la realidad presente, casi siempre insatisfactoria, el pasado idealizado (G.M.S.).

[421] A partir de aquí, Mário de Andrade aprovecha, en líneas generales, la leyenda carajá de Taína-Cã. Sin embargo, y según su costumbre, introduce algunas modificaciones en el contexto. Por ejemplo: incorpora el personaje de Emoron-Pódole, que pertenece a la mitología taulipangue; extrae del cuento "O rabo do macaco" la pintoresca expresión furrum-fum fum —también presente en las leyendas infantiles— transformándola en un estribillo obsceno de efecto muy cómico que dinamiza poderosamente el relato; agrega la traición final de Denaqué seduciendo a las estrellas, confiriendo así a la narración un remate sabroso e inesperado de crónica burguesa (G.M.S.).

[422] Frase de advertencia con que se llama la atención de los ingratos. Forma parte de una cuarteta popular y yo la oí muchas veces en boca del propio Mário de Andrade: *Deixa estar jacaré / Que a lagoa há-de secar / Os peixinhos hão de morrer / Jacaré há-de chorar* ("No te aflijas, yacaré / la laguna se va a secar / morirán los pececitos / Y el yacaré va a llorar") (G.M.S.).

[423] Alusión al verso de la canción de ronda de origen portugués: *Senhora Dona Sancha / Coberta de Ouro e Prata / Descubra o vosso rosto / Queremos ver a prata* ("Señora Doña Sancha / Cubierta de oro y plata / Descubrid vuestro rostro / Queremos ver la plata").

[424] Esta página, elaborada con toda precisión y en la cual Mário de Andrade describe la escena de la seducción de Macunaíma por parte de la *uiara* (sirena de los ríos y lagos), está colmada de alusiones culturales, literarias y autobiográficas. Se dice que las personas que se encuentran al borde de la muerte ven desfilar ante sus ojos, vertiginosamente, los momentos centrales de sus vidas; de igual forma, Macunaíma, poco antes de perderse, vislumbra, en una especie de superposición cinematográfica de imágenes, las distintas etapas de lo que él ha concebido como su eterno femenino: el arquetipo de la mujer blanca, representado por doña Sancha, mujer lindísima, nívea, recubierta de oro y plata (ver nota anterior); el arquetipo moreno de la brasileña, impuesto por el personaje de Iracema, de Alencar (que tenía los *cabellos negros como el ala del tordo;* ver nota 1); y el emblema personal, de la lírica amorosa de Mário de Andrade: *el perfil duro* de María:

> . . . . . *"essa*
> Em cujo perfil duro jaz perdida
> A independência do meu reino de homem. . ."
>
> ("Louvação da Tarde", *Obras Completas,* vol. II)

(*esa* / "En cuyo perfil duro yace perdida / La independencia de mi reino de hombre"), esa, en fin, a la que siempre consideró uno de sus "cuatro amores eternos".

[425] *Ururalo (ururau).* Monstruo acuático con forma de un yacaré gigantesco que aparece en los alrededores de la ciudad de Campos, en el Estado de Rio de Janeiro.

[426] Adaptación de la frase empleada en el cuento popular "Os Tres Cisnes"; ella señala la pérdida definitiva del *muiraquitã* (amuleto); (ver nota 346).

[427] Referencia a la leyenda del origen de la flor *no-me-olvides,* que habría nacido de las lágrimas de Nuestra Señora.

[428] Isla del Estado de Pará, situada en la desembocadura del Río Amazonas. Es la isla más grande que existe en la costa oriental del Brasil y de toda América del Sur. Su inclusión en este contexto responde al hecho de que, según Mário de Andrade, era "el único lugar del Brasil donde quedaron rastros de una civilización superior", como lo atestigua, por lo demás, su cerámica precolombina conservada en el museo Goeldi (Belém).

[429] Delmiro Gouveia fue un industrial brasileño, nacido en el Estado de Ceará en 1864, pero trasladado desde su más tierna infancia a Pernambuco, donde se educó. Radicándose en la ciudad de Pedra, de ese mismo Estado a orillas del río San Francisco, hizo de esa localidad "un perfecto mecanismo urbano como no hubo nunca otro igual en nuestra tierra" (M.A.). En su libro *Os filhos da Candinha* ("Los hijos de Candinha"), el escritor le dedica una crónica, llamándolo "El gran cearense", celebrando con fervor sus cualidades, su férrea iniciativa y disciplina. La alusión a Gouveia por parte de Mário de Andrade responde a la intención de brindar el ejemplo de un destino plenamente realizado, en oposición a la vida sin rumbo de Macunaíma (G.M.S.).

[430] El juicio pesimista que emite Mário de Andrade sobre el protagonista de su novela, resumido en la frase que acabamos de transcribir, se asemeja, curiosamente, al parecer que, en 1943, ya cerca del fin de su vida, sobre el fin de su vida, dio a conocer el escritor, con melancolía y desmedido sentimiento de autocastigo, sobre su propia existencia:

"Todo lo que hice fue, fundamentalmente, caer en la celada tendida por mi felicidad personal y el estado festivo en que vivimos..." (Ver en esta antología la conferencia literaria titulada "El Movimiento Modernista") (G.M.S.).

[431] Frase significativa para quien conoce la pragmática filosofía de vida del escritor, quien siempre se manifestó rotundamente en contra de los valores absolutos y a favor de la praxis utilitaria, momentánea o meramente circunstancial. En verdad, Macunaíma acepta su destino celeste —ser "el brillo hermoso pero inútil (...) de una constelación más"— porque había fracasado su destino en la tierra.

[432] Macunaíma planta un bejuco para subir al cielo, tal como hace la india en la leyenda "Tapera da Lua". En *O Turista Aprendiz,* Mário de Andrade localiza el bejuco legendario en las inmediaciones de Manaus, cuando el barco atraca en un puerto maderero: "El bejuco todavía se muestra fuertecito en su vejez venerada. Su altura, con la edad, se redujo, como es natural; al tronco se lo ve todo arrugadito, pero sus ramas son tan colosales que pudimos vivaquear a la sombra de una de ellas, por lo menos setenta personas" (G.M.S.).

[433] Proverbio indígena, traducción de: "Ixá itamanhã xa icó ce ára uirpe ita ârâma..."

[434] La canción entonada por Macunaíma fue extraída de *O Selvagem,* de Couto de Magalhães. El estribillo de esta última, "Mandu Sarará", fue reemplazado por el estribillo de otra canción: "Taperá", registrada por Barbosa Rodrigues en su *Poranduba Amazonense.*

[435] Entidad mitológica brasileña que tiene una sola pierna" (M.A.).

[436] Adaptación de Mário de Andrade en la explicación etiológica taulipangue que se encuentra en la saga Nº 16 de Koch Grünberg. En ella es la hija de Vei quien, por mandato de su madre, frota la sangre de la menstruación en la cara de *Capei* (la luna).

[437] Anécdota etiológica inventada por Mário de Andrade para explicar la expresión popular que significa "no me molestes" o "déjame en paz".

[438] Frase final de una anécdota popular muy antigua, registrada por Cavalcanti Proença: Un avaro va a un restaurante y pide un huevo caliente. Al tomarlo advierte que dentro de él hay un pollito que está piando. Sin vacilar, se traga el huevo y el pollo y luego comenta: "¡Tarde te acordaste de piar!" La expresión con el tiempo se transformó en un lugar común y su sentido terminó por ser este: "Ahora ya es muy tarde para arrepentirse".

[439] El profesor al que Mário de Andrade se refiere es Lehmann Nietsche, que identificó al Saci con la Osa Mayor. Una carta del escritor al poeta Manuel Bandeira, fechada en noviembre de 1927, atestigua que la elección de la constelación no fue casual, sino que resultó del hecho de haber sido vista desde todos los cuadrantes y poder servir, por lo tanto, como emblema de la unidad nacional: "La constelación de la Osa Mayor se refiere, según un profesor *deutsch*, al saci, a causa de la pierna única que éste tiene. Me parece, realmente, muy bien elegida. Y, como es sabido, se ve desde cualquier ángulo de nuestro cielo. Yo pude verla tanto en el Amazonas como en São Paulo (G.M.S.).

CUENTOS

BELAZARTE

NIZIA FIGUEIRA, PARA SERVIRLO[1] *(1925)*

BELAZARTE me contó: [2] Al menos es lo que me parece. Tú sabes muy bien que yo soy cristiano... Todo este asunto de la felicidad y la infelicidad no tiene sentido alguno si uno no hace otra cosa que compararse consigo mismo. La infelicidad es una cuestión relativa; sólo cuando se mira al vecino puede decirse "atendite et videte" *. ¡Que cada mono mire su propia cola! [3] Eso sí me parece el enlace perfecto de la filosofía cristiana con lo que puede llegar a ser la felicidad en este mundo duro. Ya basta con las ilusiones que inventa la vanidad y, en vez de decir que se es más infeliz, se termina asegurando que se es más feliz... A propósito de colas: me acordé de la anécdota del elefante, ¿la conoces? Un día, el elefante encontró una plumita de picaflor caída sobre una hoja y se la ató a la cola con una cuerda gruesa, y se fue a pasear todo orondo por la jungla. Una elefanta jovencita que ya andaba necesitada de un caballero que la ayudase a consumar su destino, encontró al animal tan atractivo, contoneándose de acá para allá, ondulando como una ola apacible, que se quedó encantada. "¡Qué elefante más lindo, *porca la miseria!*" ** exclamó viéndolo pasar. El, airado, volvió hacia ella la cabeza y con soberbia dijo: "¡Que Dios no lo permita, señora! ¡Yo no soy un elefante, soy un picaflor!" Y se fue. Ahí tienes el caso de un tipo que supo arreglárselas para ser feliz con una ilusión colorida. Sí, es ridículo ¡pero qué diablos!, no todos son capaces de alcanzar la grandeza *tomándose como punto de referencia a sí mismos* ***. En cuanto a que pueda ocurrirte lo que le pasó a Nizia, bueno, ¡hombre!, ¡me parece que eso no pudo pasarle sino a ella!... ¿Nizia qué?... Se llamaba... no me acuerdo bien si Ferreira, Figueira... algo con "eira", creo que Nizia Figueira, sí. En el caso de ella creo que no puede caber duda alguna: de pura cepa nacional su

* *Sic, en el original* (N. del T.).
** *Sic*, en el original (N. del T.).
*** El subrayado es del autor (N. del T.).

familia, mosqueada con Figueiras que se remontan hasta el siglo diecisiete.

Cuando en 1886, habiendo vendido aquella granja de porquería cerca de Pinda [4], su padre vino a São Paulo, buscó y buscó hasta que se animó a comprar, con el dinero ahorrado, ese lote de tierras bajas, por entonces muy alejadas de la ciudad, en lo que hoy es el barrio de Lapa [5]. En 1888, cuando Nizia tenía dieciséis años, celosamente custodiados por el ojo avizor de Figueira padre, el viejo y la criada negra que tenían se fueron a vivir en la granjita recién comprada. Figueira padre, ni bien se mudaron, se fue a incrustar el trasero en la cerca [6] y se pescó un ántrax. El infeliz del boticario novato que consultaron, creyó que era un furúnculo. Resultado: el ántrax se adueñó de Figueira quien murió podrido. Tamaños fueron los dolores, que si hubiese habido algún vecino en las proximidades, no hubiera podido dormir; tales eran los gemidos que todo el orgullo de aquella carne tradicional no podía impedir que brotasen, arrancados del corazón, dicho sea de paso, con bastante vergüenza.

Con apenas diecisiete años y una inocencia ofensiva, Nizia se vio sola en este mundo haciendo gala de una buena dosis de estupidez, la verdad sea dicha. Sola, sin contar, naturalmente a "prima Rufina", tal como estaba acostumbrado a llamar desde pequeñita a la criada negra. La prima Rufina andaba por los veintimuchos, y era una mujer enérgica... Plantaron perales, durazneros, sembraron una huerta grande. Nizia tejía y tejía, haciendo zapatitos, saquitos, ropitas de lana para los hijos de los lugareños. Prima Rufina vendía de todo en el pueblo: coliflor hoy, mañana duraznos verdes para hacer mermelada, prenditas de lana todos los días. Yo sé que les alcanzaba perfectamente para vivir e incluso Nizia podía ahorrar un poco para la vejez.

Prima Rufina salía con el baúl en la mano e iba a la casa de uno, luego a la de otro, y en un santiamén se llenó de clientes con muchísima habilidad... Una pera de regalo para la hija de doña María, un caramelito para los hijos de don Guimarães, quería saber cómo seguía don Quitinho y nunca dejaba de alcanzarle unas buenas monedas para el sustento. Siempre, además, había unos cobres que quedaban en el almacén, a cambio del buen aguardiente de Dios.

Nizia veía engordar su dinero pero ignoraba que se lo podía gastar en otras cosas; y los mil réis seguían apilados en el cajoncito de la cómoda. Prima Rufina, en cambio, sí que sabía vivir... No contaba nada, quieta, preparaba la cena con la pipa colgada del labio grueso. Sin embargo aprendió bien... No pasó mucho tiempo antes de que se enamorase de un *canhambora* * desvergonzado que vivía allí cerca, en las afueras de la ciudad. El hijo-de-su-madre se aprovechó de ella tantas veces cuantas quiso, dejó a prima Rufina bien barrigona y, como si fuera poco, desa-

* Uno de los nombres dados a los negros que vivían agrupados en *quilombos*, es decir en comunidades organizadas por los esclavos fugitivos (N. del T.).

pareció de golpe llevándose treinta y seis mil *réis* que le había pedido prestado antes. Nizia miraba aquella barriga redondita como una arandela, finalmente exclamó:

—¡Ay de mí, niña Nizia, estoy enferma! Tenemos que trabajar más, la barriga se va empinando. La mujer de don Maconde me prometió limón bravo; ¡el limón bravo me cura seguro!

Nizia pensaba en el ántrax del padre y sentía miedo.

La barriga, a fuerza de crecer tanto, no tuvo otro remedio que, un buen día, echar afuera al pobrecito. Prima Rufina llegó corriendo a la granja, había dejado la bolsa de las mercancías por ahí, ya ni sabía en casa de quién, tal vez en el almacén donde había ido a comprar la botellita de aguardiente.

—¡Mira que tú vas por buen camino, muchacha!

—¡Tú métete en tus cosas! ¿eh?

Llegó, se encerró en el cuarto, y el hijo fue viniendo sin que prima Rufina profiriese un solo gemido, igual que los animales de la selva. Nizia le ordenó que preparara la cena, "¡No puedo! ¡Prepárala tú!" roncaba ella apretado. ¿Qué le estaría ocurriendo a prima Rufina?... Debía ser el ántrax, seguramente!... Nizia sintió la muerte, tanto era el miedo de quedarse sola.

—¡Acuéstate, yo me las arreglaré!

Escuchaba, atenta a aquellos chillidos ahogados como llanto de niño. No, no era llanto, no podía ser, debía ser que prima Rufina sufría con el ántrax... ¿Qué podía hacer? La otra le había ordenado que se acostara, se acostó. Interrogó la oscuridad. Ya ni los chillidos llegaban de la otra pieza. Seguramente, no era nada. Media inquieta, se durmió.

Cuando prima Rufina advirtió que ya no había vida en la casa, se levantó. Sabía dónde estaba el aguardiente. Sin embargo no se animó. Entonces fue hasta la alacena a buscar el espíritu del vino y mamó de la misma botella. Envolvió bien al recién nacido y salió, ¡sí, salió! De vez en cuando se sentaba en el camino, el sudor le corría a raudales por el dolor, la vista hecha un vidrio empañado... No había amanecido aún y ya la negra no tenía al hijo en sus brazos. ¿Dinero? ¡No ve que se había olvidado de traerlo! Entró en el primer almacén que vio abierto. Fue una borrachera impresionante. Sólo con el día ya envejecido empujó la puerta de la casa, riendo tonta, con los ojos derretidos en un llanto sin querer, cantando el *"Nossa gente já tá livre, toca zumba zumba zumba"*... Nizia hasta lloró del susto, pensando que prima Rufina estaba loca. ¡Pero qué iba a estar loca! Era la desgracia que brotaba, mezclada con la bebida.

Prima Rufina estuvo enferma unos días. Después se curó y aprendió. Cuando sentía ganas, recorría los almacenes en busca de algún hombre dispuesto. Yo no sé cómo hacía, pero nunca más tuvo ántrax. Y fue a partir de aquella noche que empezó a llamar a Nizia "m'hija" [7].

Nizia, veinte, veintiuno, veintidós años, seguía olvidada en aquella granjita perdida. No tenía nada de fea, empezó a acicalarse, fue al pueblo algunas veces... Se quedaba parada junto a la tranquera, siempre habría alguien que, de rato en rato, habría de pasar. Pasaba, pero ninguno se fijaba en Nizia.

Hubo una vez, incluso, que fue a un negocio concurrido del pueblo; se apoyó en el mostrador y se quedó esperando. Los vendedores pasaban, atendían a todo el mundo, ¿¡y no ocurrió que justamente se fueron a olvidar de atender a Nizia!? ¡Se olvidaron, sí señor! ¡Le aseguro que no miento! Entonces ella llamó a uno y le pidió tela de encaje.

—Cómo no, señora; ya le traigo.

Pero otro le pidió que enderezase la pila de percal que casi se estaba cayendo, empezó a enderezarla, la enderezó, no sé quién fue que también le pidió tela de encaje, atendió a la otra clienta y se olvidó de Nizia. Ella se quedó donde estaba muy tranquila, esperando. Cuando se dio cuenta que no le traían la tela de encaje, desolada, decidió irse. De allí en adelante, prima Rufina prosiguió comprando todo lo que Nizia necesitaba.

Deseos sentía, no se puede decir que no. Miraba pasar a los hombres, algunos eran realmente atractivos, debía ser lindo estar con ellos... ¡Pero pasaban tan distraídos por la calle republicana!... [8] Nizia regresaba marchita por dentro, siempre rumiando lo bueno que debía ser estar con ellos. Pero todo eso era fuego fatuo, los zapatitos de lana exigían mucha atención, de lo contrario uno podía equivocar el número de puntos. ¿De dónde sacar tiempo para pensar en los hombres?

Lo que sí creció fue la intimidad con prima Rufina, empezaron a conversar más. Nizia buscaba temas después de cenar, sentadas las dos en el balcón: la hija de don Guimarães se había casado por fin con el joven médico; una mujer había matado a su marido en la calle *Major Que dinho,* etc. Entonces, cuando sintió aquel dolor de muelas, provocado por unos limones verdes que estuvo chupando y que le comieron el esmalte de un canino, prima Rufina le hizo beber un buen trago de aguardiente. Nizia casi se murió de angustia, quedó tonta, vomitó que fue un horror. Prima Rufina no la dejó un solo instante, consolándola, limpiándole la blusa sucia con todo cariño, ayudando a la pobre borracha a recostarse... El dolor de muelas pasó finalmente. Y la intimidad entre las dos creció mucho. Nizia no volvió a beber nunca más, pero la otra le contó las razones del aguardiente, y Nizia terminó por conocer las tristezas de este mundo.

Hubo un momento en que la humanidad pareció acordarse de esa marginada, el asunto fue con don Lemos. Don Lemos era *fluminense* *, no sé bien de qué parte, medio pálido, con un bigotito torcido y el cabello crespo dividido a un lado. Venía por el camino, cargando sin

* Vale decir, de Rio de Janeiro (N. del T.).

esfuerzo el cuerpo más bien bajo, para enterarse, dos o tres veces por semana, cómo andaba su protector, allá en una chacra enorme que daba más o menos donde está ahora el barrio de Anastasio. De igual manera, el ricacho, que ya lo había acomodado como cartero en el Correo no bien llegado del Estado de Rio, no olvidaba buscarle algo mejor. Pero... ¿querría realmente Lemos algo mejor?... Tipo blando, de casi ninguna palabra, incapaz de mirar de frente. Se sentaba, se quedaba allí una media hora larga, contestando, si se lo preguntaban, que estaba bien, que su mamá seguía buena, que el trabajo andaba muy bien... ¡Todo andaba a las maravillas para don Lemos! Después tomaba el sombrero, volvía a su casita, alquilada debajo del viaducto *do Chá* [9].

—La bendición, mamá.

—¿Cómo va, Anastasio?

—Bien.

Comían. Se me ocurre ahora que podría ser ese Anastasio quien le dio nombre al barrio ¿no?... Después don Lemos iba a escarbarse los dientes a la ventana de abajo. La noche llegaba, cubriendo el valle de Anhangabaú con una oscuridad solitaria. Las huertas mojadas del valle, se envolvían en una franja de niebla y parecían inmovilizarse y en ellas todo se aquietaba como si todo en ellas buscara calor. ¡Qué silencio!... Poc, pocpoc... Alguien pasaba por el viaducto. Debía ser un sapo, que había a montones. Una lucecita aquí, otra allí, más sapos queriendo espantar el silencio. ¡Pero qué iban a ser sapos! El silencio mataba a São Paulo tempranito; todavía no eran las nueve. A don Lemos ya no le quedaba qué imaginar. Se iba derechito hacia el tacho de basura donde botaba el resto del palito masticado, se santiguaba y caía en la cama ya dormido.

Su madre se quedaba rezando un par de horas más, y lo hacía a cada santo raro que ella desenterraba de cuanto desván tiene el Paraíso. Santo Anastasio mártir; novena de San Nicolás; oración para evitar mordedura de víbora; oración para evitar descompostura de estómago; ocho padrenuestros para que no se incendiara la ciudad. Terminaba rezando por las almas del otro mundo, mundo que le inspiraba un miedo terrible. La vela también se terminaba. Era muchísimo lo que se gastaba en velas en aquella casa, por eso São Paulo nunca se incendió, nadie se descompuso del estómago en la familia, y don Lemos nunca fue mordido por una víbora cuando pasaba por la calle *do Carmo,* o por la de *Santa Teresa,* por ahí, repartiendo cartas.

La verdad que como hijo no era bueno... Respetar a su madre la respetaba, le pedía la bendición, no fumaba delante de ella, le decía buenos días, buenas noches, la llevaba a ver a Nuestro Señor Muerto los Viernes Santos. Pero la pobre se pasaba el día cocinando, lavando y planchando la ropa del hijo sin que él fuera capaz de conversar con ella. Lo cierto es que don Lemos no conversaba con nadie. Y cuando su

madre de pronto murió, lo que sintió fue el vacío inquieto de quien antes nunca había pensado en pensión ni en lavandera.

Y fue así, escarbándose los dientes en la ventana, que empezó a fijarse en aquella muchacha de la tranquera. Al día siguiente, fue hasta allí para ver si lo que había en la tranquera de aquella granja era realmente una muchacha. Nizia estaba allá, media lánguida, muy mansa, no pidiendo nada, sumida en sus costumbres de olvidada.

Cuando volvió a escarbarse y oyó el estruendo de los sapos esa noche, don Lemos pensaba mediante decretos espaciados. Pues bien, un decreto casarse con él. No reflexionó, no comparó, no enjuició, no resolvió nada, don Lemos pensaba mediante decretos espaciados. Pues bien, un decreto apareció en letras lentas en su cabeza de chorlito: allí tienes una buena muchacha para casarte con ella. Durante la escarbadura del día siguiente, en su cabeza estaba escrito: Vas a casarte con la muchacha de la tranquera. Entonces don Lemos fue a visitar a Anastasio y, pasando por allí, saludó a la muchacha de la tranquera. Nizia estaba ya tan olvidada de sí misma que ni siquiera se asustó con el saludo; simplemente contestó. Don Lemos, que no encontraba razones para visitar todos los días la granja de su padrino, pasaba, saludaba, caminaba medio kilómetro más para disimular, se quedaba por allí pateando el pasto polvoriento, miraba los arbustos del camino, volvía y saludaba de nuevo, rumbo al Anhangabaú.

Después de un mes y medio de tanta caminata, don Lemos, escarbándose los dientes, deletreó el decreto nuevo que apareció de repente en su sesera: Mañana es domingo pata de cachimbo [10], e irás a pedir la mano de la muchacha de la granja. Fíjate bien dónde está la gracia de estos decretos: al principio sólo se hablaba en ellos de la muchacha de la tranquera, pero ahora aludían a la muchacha de la granja, más útil para casarse.

A eso del mediodía, prima Rufina muy asustada salió a ver quién estaba golpeando, era don Lemos. Prima Rufina casi despachó al fulano, pero pensó después que seguramente doña Nizia sabría de qué se trataba. Seguramente alguna encomienda. . .

—¡Entre usted!

Don Lemos no esperó ni siquiera dos minutos en el alero, Nizia apareció, así como estaba, con el tejido sobre la falda. El dijo que venía a pedir su mano en casamiento y ella respondió que estaba de acuerdo. Volvió adentro a decirle a prima Rufina que preparara, además, unas masitas para acompañar el café y regresó junto a don Lemos. Pasaron al balcón. Nizia siguió tejiendo el zapatito que había empezado.

—¿Cuál es su apellido?

Lo miró asombrada de que él le preguntase cuál era su apellido. . . ¿habrá pensado que ella no lo sabría? Don Lemos le aclaró:

—Me llamo Lemos, José Lemos, para servirla. Me gustaría saber su nombre.

—Nizia Figueira, para servirlo.
—Encantado.
Don Lemos dejó de juguetear con sus dedos sobre las piernas.
—¿A usted le gusta mucho tejer zapatitos, doña Nizia?
—Ya estoy muy acostumbrada.
—Es muy lindo ese que está haciendo ¿es para regalo?
—No, yo los vendo.
—Ahh...
—Yo los hago y prima Rufina los vende a los negocios.
—Entiendo... ¿Quién es prima Rufina?
Don Lemos volvió a juguetear con los dedos sobre las piernas.
—La negra que le abrió la puerta.
—Ahh... ¿pero ella es su prima?
—Es mi criada. Me acostumbré a llamarla prima Rufina desde niña. Y así quedó.
—Curioso.
Treinta y seis, treinta y nueve, cuarenta y ocho, listo, terminaba una nueva carrera.
—Es un lindo día, hoy ¿no?
—Sí muy lindo.
—Qué sol más claro ¿no?
—Si lo molesta dígame, puedo cerrar la ventana...
—De ninguna manera, estoy muy bien.
Llegó el café con leche con masas dulces. Bebieron el café con leche y comieron dos masas cada uno. La tarde, afuera, se mostraba sublime, clara, clara, como el sol caliente corcoveando sobre los campos. Y por ese instinto dominguero que parece tener la naturaleza, aquella ladera estaba envuelta en una paz inmensa, tomaba un aire de reposo relajado, vuluptuosamente distendido, desparramado en el suelo. Ellos, sin embargo, siguieron allí, encerrados en aquel salón comedor; don Lemos mordía su escarbadientes, Nizia tejía, hasta que divisaron los primeros tonos sonrosados pasando lejos en el horizonte, atardeciendo el día.
—Bueno, voy a tener que ir yendo.
Entonces Nizia percibió la ventura inconcebible que le traía aquel don Lemos. Lo miró. Vio delante suyo el bigote y el copete simpático, les sonrió. El vestido de muselina acentuaba las redondeces del cuerpo de ella, que a la usanza de aquellos tiempos, era casi gordo, más bien gordo que delgado, pechos llenos, piernas gruesas, cortas, manos más bien chicas. En la cara, los ojos castaños empañaban el rubor suave que venía empalideciendo hasta alcanzar el mentón que parecía un gorro frigio. Nariz simple, con las narices casi grandes, que seguían al ondular las mismas curvas de las dos partes en que se dividían sus cabellos castaños. Los labios, al sonreír, se mostraban pálidos, con dientes cerrados y monótonos. Dijo un "Ya se va" que era en parte una

pregunta y en parte una afirmación y del que emanaba una placidez dominical.

—Sí, doña Nizia, ya me voy, es tarde. Fue un gusto conocerla.

Una inquietud antigua descompuso la cara de ella:

—¡Usted va a volver!

—Sí. No vendré muy seguido porque creo que voy a cambiar de empleo, trabajo en el Correo, por ahora. Parece que mi padrino me va a conseguir algo en la Secretaría del Tesoro, pero de todos modos volveré. Que siga bien.

Ella le ofreció la mano y la vida:

—Hasta pronto.

Lo acompañó hasta la tranquera. Allí permaneció mientras él se alejaba por el camino malo. Don Lemos tomó la senda ancha y no se volvió para decir otro adiós. Nizia entró. Andaba por la casa sin saber qué hacer.

—Estos mantelitos de croché están necesitando un buen lavado, prima Rufina.

—¡Pero si los lavé la semana pasada!

—¡Mira cómo están!

—Yo no veo nada, pero si tú mandas los lavo. ¡Lo que veo es que ese don Lemos vino a embarullá la vida de esta casa! ¡Hasta parece que ni encuentras dónde ponerte! ¡Sillas no faltan! ¡Siéntate, mujer! ¡Quédate tranquila que es mejó!

—No te gustó que me pusiera de novia ¿verdad?

—Sí que me gustó. Necesitas un hombre en esta casa, alguien que te proteja ¡pero no así! ¡El primero que aparece ya quedas de novia! ¡Ni siquieras sabes quién es ese Lemos! ¡Vaya! ¿Y si está enredao con la polecía? ¿Quién puede asegurá?

—¡Qué enojada estás conmigo, prima Rufina! El es empleado de Correos!

—¿Y eso es un empleo? ¿Dónde se vio persona de bien que se ande ganando la vida escribiendo cartas? ¡Ve que ni nosotras, bien tranquilas en el rincón! ¡Ay, m'hija! tú no sabe ná de este mundo; mundo tiene más maldá que bondá... Ese cuento de ser empleado del Correo no me parece cosa derecha, no señó...

Fueron a acostarse. A Nizia la felicidad la convirtió en una desgraciada. Del pasado y de los olvidos de antes no se acordaba; ahora era el presente lo que la hacía sufrir. Convertido en novio, Lemos consideró que ya no necesitaba pasar todo el santo día por la casa distante de su prometida; llegó la tarde y don Lemos no apareció. Nizia vivía en un arrebatamiento simultáneo de felicidades y amarguras. No digo que amase, pero tenía a alguien que se acordaba de su existencia. Eso le provocaba un regusto inquieto, la empujaba a la comparación, le sugería gustar de más de uno, no sé si me explico bien. De repente se sintió desgra-

ciada. "Mañana seguro que viene", murmuró sufriendo de placer. Y repitió "Mañana seguro que viene" hasta el jueves.

Cuando don Lemos llegó no eran aún las seis de la tarde. Apareció cenado. Le entregó el prendedorcito de oro donde podía leerse RECUERDO.

—Muchas gracias, don Lemos.

—¿Cómo anda usted?

Etcétera.

Se quedó allí hasta las ocho, según creo. Nizia estuvo trabajando bajo el farol de kerosén, él no hizo otra cosa que meditar las sombras del techo. Se decían de vez en cuando aquellas frases de compañeros que no esperan respuesta, intercambiadas únicamente para reconocer que se está junto al otro, un poco sobre el Correo, otro poco sobre el tejido de lana. Prima Rufina se la pasaba pitando en la cocina. Don Lemos afirmó que volvería el domingo y entonces combinarían la fecha de casamiento.

El domingo no apareció. Apareció el martes. Que había estado muy ocupado debido a una visita que estuvo obligado a hacer. Después tuvo que llevar una carta de fulano para un ricacho, prácticamente ya había conseguido el puesto en la Secretaría. Traía aquella media docena de pañuelitos, que supiese disculparlo. Nizia fue adentro y volvió, rebosante de felicidad, con la bufanda hecha por ella en la mano. Don Lemos se la agradeció y le dijo que le parecía muy lindo. Era verdad. De color pardo, con rayas negras, borde de lana entretejida con seda.

Don Lemos se pasó una semana sin aparecer. Recién el martes siguiente se dejó ver en la granjita, muy agitado, inesperadamente, apenas había tenido tiempo de encontrar estos clavelitos, tan ocupado andaba, que por favor lo perdonase.

Había salido el nombramiento, y al día siguiente empezaría a trabajar.

—¡Costó pero valía la pena!...

—Quien espera siempre alcanza.

—Es cierto pero no fue fácil. Ya estaba casi desalentado.

Don Lemos estaba realmente contento. Ese día los zapatitos de lana no entraron en la charla, de lo único que se habló fue de lo ingrato que resultaba el trabajo en el Correo; bueno de verdad era el empleo de la Secretaría, el sueldo era superior; su jefe de sección, según le dijeron, era un buen tipo, y otras cosas por el estilo.

Nizia escuchaba. Las palabras caían dentro de ella como flor de *paina* * rociando su alma lentamente. ¿Se había ido más temprano? ¡No importaba! Ni se dio cuenta que eran las nueve, ni que después fueron las diez y mucho más; se quedó sola, sumida en su trabajo, sin saber que trabajaba. tejiendo a la carrera, terminando un zapatito, terminando otro

* Especie de algodón que producen ciertos árboles bombáceos o el fruto de la *paineira* (N. del T.).

zapatito, oyendo. No llegaba ni un solo ruido de la noche. Dormían los hombres de São Paulo. ¡Ni polvo ni grillos ni viento, ni nada! Un silencio que paralizaba hasta los movimientos del brazo. Nizia tejía sin advertirlo. La luz del farol revoloteaba en torno a su cabeza y, en el calor seco de la habitación, las palabras de don Lemos podían oírse todavía, sonoras de verdad, como caricia dulce de compañero. No puedes imaginarte lo que Nizia sufrió. Sufrió por aquel zapatito de lana; sufrió a causa de prima Rufina que estaba envejeciendo tan rápido; sufrió por aquellos vestidos de muselina que eran los mismos de siempre, necesitaba hacerse otros; los mantelitos de croché no quedaron bien lavados; ella era un poquito más gorda que don Lemos; ¡la verdad que prima Rufina podría haber traído unas semillas de clavelitos para plantar en el jardín. Realmente, que flor más linda. . .

Todas esas infelicidades que nunca había sentido, y que duelen tanto a quien no puede tener otras, las traía la voz de don Lemos, colocando como espejo ante ella, el cuerpo del compañero. Fue a su habitación, y por primera vez después del ántrax de la negra, no se durmió enseguida. Pensar no pensó, ella era también del tipo de los decretos. Como el decreto no venía, se quedó flotando en la oscuridad, sintiendo apenas que vivía, feliz, apoyada en la vida del compañero.

Pasaron dos semanas sin que Don Lemos apareciera.

—¡Ya ve! Si le hubiese preguntado donde vive, yo ahora podría ir hasta allá para saber si está enfermo. . .

Don Lemos apareció un miércoles. Traía una barba de varios días y las manos vacías. ¡Madre mía! ¡Qué cantidad de trabajo! Estaba arrepentido. Además ¡cuánta responsabilidad!. . . Con las cartas era distinto; uno las entregaba y listo. Ahora ya no es así. Se pone un número aquí, se pone un número allá, y uno no puede equivocarse porque libro de Secretaría no es cosa que uno puede andar borroneando ni arañando. Además: todavía no estaba bien familiarizado con el trabajo, ¡qué confusión! ¡La verdad, nunca me imaginé que fuese tan difícil!. . .

Lo curioso era que allí mismo, delante de Nizia, sin acordarse de ella, don Lemos estuviese leyendo los decretos de su sesera. Y no creas que los leía todos en voz alta, como lo estoy haciendo yo, ¡qué esperanza! De repente dejaba de hablar, y los leía para sí mismo. ¡Y qué diferente, ahora, la cabeza de don Lemos! Antes era un enorme vacío sin nada; cada tres, cuatro o cinco escarbadas de dientes, un decretito corto y nada más. En cambio ahora, la sensación que tenía era la de estar leyendo el *Correio Paulistano* [11], "¡qué confusión!", como decía él. . . Y se fue mascullando sus decretos sin cesar.

Nizia se quedó en la puerta, mitad del cuerpo en la noche, la otra mitad en su casa, partida por la mitad. Advirtió perfectamente que don Lemos ¡pobre!, sin darse cuenta, se estaba escapando de ella. Volvió a entrar, y le costó recordar lo que don Lemos había dicho. Quiso sere-

narse, ¡pobre! ¡Tantas preocupaciones!... Se tranquilizó, pero fue una tranquilidad de solitaria, de muerte y destrucción. Cuando pudo sentirse bien a solas, dejó de sufrir y se durmió.

Don Lemos recién apareció veinte días después. Venía flaco, de paso por allí. Vio a Nizia en la tranquera, se detuvo para saludarla. Tenía que ir a ver a su protector debido a un embrollo que había surgido allá en la oficina. Ella se sintió poco menos que asombrada ante la figura extranjera de don Lemos. Sintió un dolor horrible.

—¿Por qué no entra cuando vuelve, don Lemos?

—La verdad, doña Nizia, no sé si voy a tener tiempo. Pero no se preocupe por mí. Que siga bien.

—Igualmente.

Don Lemos había revivido en ella una infelicidad pasada. Pero no deseó que no volviese, como hubiera sido mejor para ella y como de hecho fue. Don Lemos no volvió. Su padrino se enfureció con él a raíz de aquel embrollo, don Lemos se enojó con su padrino, abandonó la Secretaría, deambuló sin decretos durante unos días, encontró empleo, finalmente, en una tienda de telas. El pobre no quería riquezas, lo que quería era paz... Se consiguió una mulata gorda que le cocinaba, durmió una noche en el cuarto de Sebastiana y después, todas las noches. Sebastiana en el suyo, que era más espacioso. Sebastiana cocinaba pero ya no era cocinera: se convirtió en dueña de casa y siempre quería un par de chinelas nuevas para sus pies color de zapote.

En cuanto a Nizia... Hubo un hombre que fue a vivir bien cerca de su granjita. Tiempo después, una familia se instaló al lado de él. Y poco a poco fue naciendo la calle *Guaicurús,* un barrio más de esta ciudad ilustre. Algunos se llevaban bien con los otros; otros no se llevaban bien con algunos; nadie frecuentaba a Nizia; prima Rufina se llevaba bien con todos. Nizia serenamente proseguía, olvidada del mundo.

Entonces le dio por la bebida. Corcoveando por la casa quiso matar una cucaracha y debajo de la cama de prima Rufina encontró la botella que acompañaba sus noches. Tomó un poco por curiosidad. Un poquitito, avergonzándose al pensar en prima Rufina. La primera sensación fue fea, pero el calor que sintió después le pareció bueno.

Antes de que transcurriera un mes, prima Rufina se dio cuenta de lo que pasaba. No dijo nada, se limitó a traer un botellón de aguardiente y empezaron a beber juntas. ¡Cada mona!... No digo que eso pasaba todos los días, al contrario. Nizia trabaja, prima Rufina vendía, siempre igual. Treintañeras, cuarentonas, prima Rufina, claro está, siempre mayor que la otra. Había empezado a envejecer rápidamente, era, sin duda, una pobre de la que no el mundo pero sí la vida se había olvidado, casi senil, arrastrando aquel cuerpo sufrido, con sus tremendos nudos

en los tobillos, a causa de la artritis. Cuando el dolor era insoportable, llegaba el turno del botellón pesado:

—¿Quiere un trago, m'hija?

—Dame un traguito para entrar en calor.

—¡Sin miedo, m'hija, empina no más! El mundo es malo, el aguardiente lo pone lindo pá nosotras.

Era día de borrachera. A prima Rufina se le daba por hablar y llorar a gritos. Nizia bebía despacio, serenamente. No perdía el aplomo, ni sus facciones se desfiguraban. La boca se le abría un poco y aparecía una filigrana roja que le ornaba el borde de las narices y de los ojos opacados. Se ponía una mano en la cabeza, y el pelo del lado izquierdo se estremecía. Se quedaba en la silla, media curvada, con las manos en las rodillas, balanceando el cuerpo inestable, fija la mirada en un paisaje que estaba fuera del mundo. Prima Rufina, apoyándose en cuanta pared encontraba, dándose de panza contra los muebles, tironeaba la mano de Nizia para que se levantara. Nizia se alzaba, tomaba el botellón, y las dos, apoyándose una en la otra, se iban al cuarto.

Prima Rufina casi dejó caer a su compañera. Rodó sobre la cama, completamente atontada, llorando, con las piernas suspendidas, arrastrando luego uno de los pies por el piso. Nizia se sentaba en el suelo y recostaba su cabeza en la pierna de prima Rufina. Bebía. Le daba de beber a la otra. Prima Rufina dejaba caer la mano insensible en la cabeza de Nizia y consolábala muy serena:

—Es así m'hija... ¡no llore más, no! Una bebe, la mona ayuda a vomitar la desgracia... Tú crees que la mona no es buena... ¡Sí que es buena! mona... monita... pá ablandá las desgracias de este mundo duro... Tu hijo debe andá por ahí, muchacho, hecho un hombre... seguro que tú ya tropezaste con él y no reconociste a tu hijo, tu hijo no te reconoció... ¡No llore más, vamos!... La mona te ayudará a olvidar a tu hijo, mona... monita... monita...!

Los ojos secos de Nizia parpadeaban, empañados, adormecidos. Se fue resbalando, babeándose en un beso blando sobre el pie grandote de prima Rufina. La negra quería acariciar a la otra para consolarla, se acercaba al borde de la cama y caía sobre Nizia, y las dos se fundían en un cuerpo único. El botellón de aguardiente, abandonado, rodó hasta detenerse en medio de la habitación. Prima Rufina todavía se movía, molestando a Nizia. Terminó replegándose entre las piernas de su patrona y transformando aquel vientre tibio en una almohada confortable. Dijo "mona, monita" no sé cuántas veces y terminó por dormirse. Durmió con todo el cuerpo agobiado por toda la vida que había pasado por él, consumido, con los ojos entreabiertos, llorando.

Nizia se quedó parpadeando, parpadeaba despacio, mansamente. Qué paz en el cuarto sin voz, en la casa... Qué paz en la tierra inexistente

para ella... y parpadeaba con más fuerza. Los cabellos semidesparramados se confundían con el piso en la oscuridad del anochecer. Pero aún había bastante luz en la tierra como para perfilar sobre el suelo aquel rostro claro, muy sereno, con un reflejo tenue de saliva en el mentón, y un color acentuado en las facciones bien conservadas, sin una arruga, lindas. Los labios se entreabieron para que el suspiro del sueño pudiese salir. Se durmió tranquila, sin ningún sueño, sin gestos.

Nizia era muy feliz.

¿QUE NO SUFREN LOS NIÑOS? ¡VAYA SI SUFREN![12]

(1926)

BELAZARTE me contó:

¿Recuerdas a Teresita? Sí, la que indirectamente asesinó a dos hombres[13], los hermanos Aldo y Tino, y se quedó con dos hijos cuando su marido fue a parar a la cárcel... Parece que el sacrificio del marido terminó con su mal agüero: fue infeliz como ninguna, pero nadie más volvió a matar por ella, nadie más la lloró. Claro que Alfredo no pudo abandonar su elegante residencia de rejas, rumiando los veinte años de prisión que su fatal compañera le había hecho engullir. Injusticia, amargura, deseos... fueron tantas las cosas soportadas y tan pocos son los buches capaces de digerirlas con paciencia, que el resultado no podía ser sino el que fue: Alfredo, indigestado de desesperación, se convirtió en uno de los huéspedes más insoportables de la Penitenciaría. Nadie lo quería y él amargado dejaba transcurrir los años de castigo sumido en un tormento áspero y saturado de recriminaciones. Pero estoy perdiendo el tiempo con él.

¡Teresita sufría, la pobre! Físicamente atractiva todavía, rodeada por la presunción de muchos fanfarrones ávidos de intimidad con ella, aunque más no fuera por una noche paga. Al principio los rechazó, pensando, primero, en su Alfredo querido, luego en su Alfredo asesino. Ya rozaba el casi, pero aquella idea volvía y volvía y otra vez lo tenía a Alfredo delante de los ojos, saliendo del correccional con un cuchillo flamante con el que iba a destriparla. Y la virtud se perpetuaba, sostenida por un miedo frío, sin ningún placer de existir. Teresita volvía a su casa espumando una rabia sin cauce, que no tardaba en descargar sobre la primera cosa más frágil que ella con que se cruzaba. Veía de repente a su madre, muriéndose en pie, agobiada por la vejez prematura, poniendo cinco interminables minutos en recoger unos calzoncillos del tendedero, entonces arrojaba la ropa sucia sobre la vieja:

—¡A ver si todavía se duerme con los calzoncillos en la mano!

Entraba. ¡Quién iba a decir que aquella era una casa! Era, a lo sumo, un rancho de tropero, donde nadie podría vivir, de tan sucio que estaba todo. Dos especies de sillas, la mesa, la cama. En el piso había un colchón más, inquilinato de cucarachas que de noche bailaban en la cara de la vieja, el *tore* [14] natural de los animalitos de esta vida.

En la otra habitación nadie dormía. Se transformó en cocina de esa familia que, muchas veces, pasaba dos días sin encenderle un fósforo. Porque fósforo prendido quería decir carbón en el fogoncito portátil y presencia de algún alimento de esos que se cocinan. Y frecuentemente no había qué cocinar... Pero eso en nada afectaba el diccionario de Teresita y de su madre. ¿Acaso el horno no estaba allí? Y el diccionario de ellas había bastado para darle a aquellos estrechos metros cúbicos de aire enmohecido el nombre extravagante de cocina.

En esa especie de tapera [15] la muchacha vivía con su madre y el hijo que le sobraba. Que le sobraba en todos los sentidos. Porque era amor lo que a Teresita le andaba faltando, ¡Dios mío!, golpeada por injusticias de todo tipo, deseando un hombre para su cuerpo y no teniéndolo, olvidándose del Alfredo querido cuando sentía la presión del Alfredo amenazante y ya con dos muertes en la conciencia... Y no teniendo en la mano consolada por el agua pura más que calzoncillos, pantalones, medias con más de siete días de cuerpo sudado... Y, además, odiando a esos clientes que siempre le debían una semana atrasada... Todo eso era lo que Teresita aguantaba. Y para rematar tamaña cancelación de amor en su vida, ahí estaba esa maldita peste de su suegra, odiada pero necesitada a causa de los diez mil *réis* * que le entregaba mensualmente. La *figlia dun cane* ** venía, soberbia, todo porque era capaz de juntar treinta *contos* ***, a hostigarla por cualquier motivo.

¿De dónde iba a sacar amor una mujer ya hecha, con treinta años de sequía en el placer, cuerpo cearense ****, y alma partida hace mucho?... En cuanto a Paulino, hacía ya casi cuatro años, desde los ocho meses de vida hasta ahora, que no sabía lo que era el calor de un pecho femenino, dos brazos capaces de apretarlo fuerte, una palabra *figliuolo mio,* que se derramara sobre el angelito, ni una boca, por fin, que se aproximara a su cara, y se le uniera en un chuponcito suave, y estallara dulcemente en un beso de madre...

Paulino sobraba en aquella casa.

Y tanto sobraba que su hermanito mayor, cuando todo se iba realmente aguas abajo, tuvo un ángel de la guardia caritativo que depositó en su

* *Réis:* unidad monetaria anterior al cruzeiro, y existente en Brasil desde el tiempo de la colonia (N. del T.).

** En italiano en el original. Todas las expresiones italianas o italianizantes, que de aquí en adelante aparecen en el texto, pertenecen a Mário de Andrade y se las ha respetado literalmente en la traducción (N. del T.).

*** *Contos.* Cada *conto* equivalía a diez mil *réis* (N. del T.).

**** Relativo al Estado de Ceará (N. del T.).

lengua venturosa el microbio del tifus. El microbio fue hasta su barriguita, lo atrapó y tuvo hijos y más hijos a razón de millones por hora, y no habían pasado todavía dos noches cuando había allí tal *footing* * de la inmundicia paseandera, que el asfaltito de las tripas se gastó y el no bautizado fue a parar al limbo de los paganos sin culpa. Sobró Paulino.

Lógicamente, aún era muy pronto para que él se diera cuenta que de tal manera sobraba en este mundo duro, pero sí sabía en cambio, y muy bien, que en aquella casa no sobraba nada para comer. Creció en medio del hambre, el hambre era su alimento. Sin conciencia de los misterios del cuerpo, se despertaba asustado. Era el ángel... ¡qué ángel de la guardia! era el ángel de la maldad quien despertaba a Paulino a altas horas para que no muriese. El pobrecito abría los ojos en la oscuridad, envuelto en el mal olor del cuarto, y hasta alcanzaba a vislumbrar que estaba devorándose por dentro. Primero, lloraba.

—*Stá zito, guaglion!*

¡Qué "stá zito" ni qué ocho cuartos! El hambre se hacía sentir... Paulino se levantaba sobre sus piernas arqueadas, y balanceándose llegaba por fin junto a la cama de su madre. Bueno, eso de cama, en fin... A la cama grande ella la había vendido cuando el médico la puso entre la espada y la pared diciéndole que o se dejaba o le pagaba los veinte *bagarotes* ** por la cura del pie maltrecho. Consiguió los veinte billetes vendiendo la cama. Cortó el colchón por la mitad y acomodó una parte sobre aquellos tres cajones. Esa era la cama.

Teresita despertaba de su fatiga con la manita del hijo tocándole la cara. Se desesperaba de rabia. Tiraba la mano en la oscuridad, sin mirar adónde, dispuesta a pegar donde pegase, en la boca del estómago, en los ojos, ¡plaff!... Paulino rodaba lejos, muriéndose de ganas de poner el grito en el cielo. Pero su cuerpo recordaba aún aquella ocasión en que el tacón del zueco acertó de lleno en su boca, y entonces perdía las ganas de gritar. Se quedaba sollozando tan mansamente que hasta acunaba con su pena el sueño de Teresita. Pequeñitico, redondo, encogido, igualito a un armadillo de jardín [16].

Aquel sufrimiento era tan grande que ante él los pellizcones del hambre se volvían insignificantes. Paulino se adormecía de dolor. De madrugada, cuando el aire se enfriaba, su cuerpo se despertaba otra vez. Medio olvidado, Paulino se asombraba de verse durmiendo en el suelo, lejos del colchón de la abuela [17]. Le dolía un poquito el hombro, otro poquito la rodilla, otro poquito la frente, justo en el lugar que había estado apoyado en el piso. La verdad que los dolorcitos eran poca cosa comparados con el tremendo dolor [18] del frío. Gateaba asustado, porque la oscuridad ya estaba muy animada por las sombras de la aurora, que abría y cerraba

* En inglés, en el original (N. del T.).
** *Bagarotes:* Cada uno de los billetes de mil *réis* (N. del T.).

el ojo de las grietas. Espantaba las cucarachas y se reanimaba bajo el calor ilusorio de los huesos de su abuela. Y no volvía a dormirse.

Finalmente, a eso de las seis, ya familiarizado con los sonidos de la vida gracias a los panaderos, los lecheros, los hombres cargados de comidas que pasaban allá lejos, en el cuerpo de Paulino iba renaciendo un calor trabajoso. Mientras tanto, su madre también ya se iba despertando con las primeras bullas de la vida. Sentada, vibrando bajo la sensualidad matinal, que la llena a una de ganas, Teresita casi estallaba, envolviéndose las tetas en los brazos, el vientre, todo, frotando de tal modo una pierna contra la otra que llegaba a sentir dolor en los riñones. Nacía en ella aquel odio impaciente y sin destino, que es hijo de la mucha virtud conservada a costa de mucha miseria, virtud que, ella bien lo sabía, día más día menos se iba a acabar. Buscaba los zuecos, y en seguida empezaba a gritarle a la madre, que hasta cuándo pensaba seguir en la cama, que fuese a llenar de agua la tinaja, etc.

Entonces Paulino, aún antes que las dos mujeres, abandonaba el calor naciente del cuerpo. Y se iba a rondar la cocina porque se aproximaba el momento más feliz de su vida: el pedazo de pan. ¡Pero la gloria para Paulino eran esos domingos en que, ya fuera porque un cliente de pronto pagaba o porque la suegra aparecía, o algo por el estilo, además de pan bebían café con azúcar!... Sorbía rápido, quemándose la lengua y los labiecitos blancos, aquel agua caliente, sublime de tan rica a causa de una pizquita de café. Y se iba a comer el pan afuera.

En el frente de la casa no, porque allí estaban la canilla, las tinajas y el tendedero. Las mujeres hacían ahí sus lavados de ropa y el ruido era inaguantable: peleas y griterías interminables. Y la culpa, para variar, era siempre de las travesuras de Paulino. Terminaba invariablemente con un pan indigestado y algún golpe de yapa justo en el centro de la cabeza que dolía como mil demonios.

Dejó de aparecer por allí. Abría la puerta apenas apoyada de la cocina, bajaba el peldaño y se iba saltitando de cara a la alegría del frío compañero, por entre los penachos de pasto y las primeras matas de abrojos. Aquel pastizal menudo de atrás de la casa era la floresta. Allí Paulino se entregaba a su dolor sin disimulo. Sentado en la tierra o dándoles con el talón a los ojos de los hormigueros, empezaba a comer. De pronto, casi se caía, ¡ay! al alzar la piernita del suelo, para matar la hormiga engarfiada en el tobillo. Recogía el pan caído y reiniciaba su almuerzo, divirtiéndose con el grunchgronch de la arena que, adherida al pan, crujía ahora en sus dientitos.

Pero nadie crea que se olvidaba de las hormigas. En absoluto. Terminado el pan, surgía, distrayendo el hambre nueva, el niño guerrero. Buscaba un pedazo de madera y se iba a cazar hormigas al pastizal. Pastizal no tan chico, al fin de cuentas, ya que daba, por atrás, al descampado y no había sino un simulacro de cerca cerrando el terreno. Pero Paulino jamás se internó en el descampado que era demasiado grande

para él. Le bastaba aquel gigantesco pastizal menudo, con plantas sin nombre, donde el sol perezoso nunca dejaba de entrar.

Madero en mano, allá iba él en busca de las hormigas. Las más chicas, sin garfios, esas, realmente, no le importaban. Le gustaba atacar a las grandotas, nada más. Cuando veía una, la perseguía, paciente, abriéndose camino entre los ramos entrelazados de los arbustos, de donde muchas veces volvía con la mano o la pierna ardiendo por habérsela raspado contra el lomo de una oruga [19]. Llevaba la hormiga hasta algún claro y allí se pasaba horas jugando con la miserable hasta que la miserable moría.

Una vez que moría, el sufrimiento recomenzaba para Paulino, eran los coletazos del hambre. El sol ya estaba bien alto, pero Paulino sabía que únicamente después que el silbato de las fábricas se oyese, iba a recibir su porción de arroz con porotos, eso en los buenos tiempos, o un nuevo pedazo de pan en los malos tiempos, felizmente más ocasionales. Lo golpeaba un hambre triste que otra hormiga combatida ya no lograba distraer. Meditaba en su desgracia, apenado por la repetición del sufrimiento cotidiano. Se sentaba en cualquier parte, apoyando la mejilla en una mano, con la cabecita inclinada, tan pobrecito. Finalmente, bajo sombras desparejas, aprendió a silenciar su hambre. Se adormecía. Soñar no soñaba. Las moscas venían a bordarle de alas y zumbidos la boquita abierta, sembrada de restos dulzones. Paulino, durmiendo, cierra de repente los labios molesto, se revuelve; abre apenas las piernitas encogidas y se mea tibio encima.

Fue un sueño corto. Se despertó mucho antes de que las fábricas hicieran sonar sus silbatos. Mordisqueó vaya a saber qué con la boca hambrienta, recogió con la lengua los jugos perdidos en los labios. Grunchgronch de arena y una cosita medio dulzona en el paladar. La sacó con la mano para ver qué era, eran dos moscas. Sí, moscas pero medio dulzonas. Volvió a dejar las moscas sobre su lengua, les chupó el gustito, las tragó.

Ese fue el comienzo de una celada al hambre que se valió de todas las cosas tragables que había en el pastizal. No hizo falta mucho tiempo para que se convirtiera en "papista" como se dice: reemplazó la caza de hormigas por los picnics de tierra mojada. Y ni qué hablar de los banquetes de hormigas... Apoyaba la cara en el suelo junto a los montículos de los hormigueros y esperaba con la lengua lista. Cuando aparecía una hormiga, Paulino soltaba la lengua hábil, se adhería a ella la hormiga y frotándola contra el cielo de la boca podía sentir una redondez infinitesimal. Colocaba la redondez entre los dientes, mordía y tragaba el manjar ilusorio. ¡Y qué ventura si se topaba con alguna caravana! Gateando, con el culito alzado hacia las nubes, lamía el suelo osormigueramente. Dos segundos le bastaban para borrar una carrera enloquecida de hormigas.

Llevado por esa esperanza de matar el hambre, Paulino se rebajó a prácticas repulsivas. En rigor, no se rebajó. El era incapaz de fijarle niveles de jerarquía al asco, y hay que reconocer que el último comestible que se inventó fueron las hormigas. Claro que no se puede negar que

cierta vez a una cucaracha... La atrapó y se fue masticando, más inocente que ustedes, hijos de los ascos. Pero no había cómo engañarse: los alimentos esos no le daban sustancia alguna. Sonaba el silbato de las fábricas y el arroz con porotos lo encontraba a Paulino empachado de ilusiones y sin hambre. Se fue aniquilando, oscureciéndose como un día de invierno.

Teresita no se daba cuenta de nada. El bozal de la virtud que la encerraba estaba tan gastado que ya podía verse el momento en que la muchacha se liberaría de él, estallando, libre y ávida, zambulléndose en la vida. Fue el tiempo en que, ciegamente, llovieron golpes por todo el cuerpo de Paulino. Cuando ella se acercaba a la casa, Paulino podía escuchar a Fernández, el carrero que la acompañaba. Era un buen muchacho, sin penas, un poco lerdo pero con mucha energía. Debía tener, si es que los tenía, unos veinticinco años, y le gustó la madurita. El bozal se partió. Apenas pudo, él le cargó el lío de ropa, la acompañó hasta su casa, entró como si fuera una visita, y Teresita le sirvió café y el resto. La vieja, emporcándose la boca con palabrotas incomprensibles, fue a dormir a la cocina con Paulino asombrado.

El hecho es que la comida mejoró y el panzudito conoció el secreto de la macarronada. Lástima que le tuviera tanto miedo al hombre. Fernández le había hecho muchas fiestas la primera vez que lo vio, y cuando salió del cuarto por la mañana y todos juntos bebieron café, Paulino, confiado, fue a jugar con la pierna larga del hombre. Pero recibió tal cachetada que anduvo durante un tiempo con la oreja morada.

Lógicamente, la suegra tenía que enterarse de lo sucedido y se enteró. Cuando apareció en el rancho, Teresita, simuladora, la saludó como si nada, y la mulata le respondió con dos pedradas.. Pero ahora Teresita ya no la necesitaba y contraatacó, enfurecida como un yaguané [20]. ¡Los insultos fueron terribles! Paulino no tenía piernas para volar de allí, porque la vieja lo señalaba con un dedo, diciendo "mi nieto esto" y "mi nieto lo otro". Y le decía a Teresita que de aquí en más se las arreglara, que no iba a ser ella quien pagara las inmundicias de una italiana amancebada con un español. Teresita, de inmediato, le gritaba que los españoles eran mucho mejor que los brasileños; ¡qué se cree! ¡hija de negro! ¡madre de asesino! Ya no la necesito, ¿sabe? ¡Mulata! ¡Mulataza! ¡Madre de asesino!

—¡Madre de asesino serás tú, puerca! ¡Tú que hiciste a mi hijo infeliz, maldita, vieja inmunda!

—¡Fuera de aquí, madre de asesino! ¡A usted nunca le importó su nieto, qué me viene ahora con todo ese blablablá! ¡Llévese a su nieto si quiere!

—¡Seguro que me lo llevo! ¡Pobre inocente, que no sabe la madre que tiene, puerca, inmunda!

Alzó a Paulino que pataleó en el aire, y allá se fue, haciendo sonar sus tacones, acomodándose el chal del domingo, entre las pocas curiosas

del mediodía. Una sola vez se dio vuelta, aprovechando la asistencia, para demostrar lo buena que era.

—¡Y ni pienses que te voy a seguir pagando el alquiler! ¡Te protegí hasta ahora porque eras la mujer del desgraciado de mi hijo, pero no pienso darle techo a una yegua!

Al oírla, Teresita, loca de odio, empezó a buscar a su alrededor un palo, algo con que matar a la mulata. A ésta le pareció mejor irse de una buena vez, y se alejó, triunfante, ploc, ploc.

Paulino iba ondulando entre aquellas carnes calientes. Lloraba asustado, sin entender nada, por calles nunca vistas, entre mucha gente, con aquella mujer extraña y él sin madre, sin pan, sin pastizal menudo, sin su otra abuela... ¡Dios mío, no entendía nada! ¡Qué triste se sentía! Sintió un miedo terrible en el cuerpito azul. Y como si eso fuera poco, ni siquiera podía llorar a gusto, porque, como se había dado cuenta muy bien, la vieja tenía un zapatón con tacón muy grande, peor que el de un zueco. Debía ser tan doloroso aquel tacón golpeando los dientes, partiéndole el labio a uno... Y Paulino, horrorizado, se tragaba, prácticamente, los deditos, improvisando, casi con claridad, un sonido asordinado.

—¡Mi pobre nieto!

Con la mano grande y caliente le tomó la cabecita, la acomodó en su cuello de goma. Bien sostenido por aquellos brazos buenos, se sintió feliz, de pronto, cubierto por el calor de aquel chal que tanto lo entibiaba... Y la vieja lo miró con ojos de piedad reconfortante... ¡Dios mío, pero claro que aquello iba a ser muy lindo!... Y Paulino vio asomar la ternura. La vieja lo estrechó contra su pecho, abrazándolo, apoyó su cara en la de él, y después lo besó y besó, revelando al pequeño aquel misterio mayor.

Paulino trató de serenarse. Por primera vez en su vida, la idea de futuro se extendió hasta el día siguiente en su cabecita. Se sentía protegido, y seguro de que al otro día le iban a dar café con azúcar. ¿Acaso la vieja no había pegado la boca a su cara y no le había dado aquel chupón que sonaba tan lindo? Y la idea de Paulino se extendió hasta el día siguiente, imaginándose una jarra del tamaño de la vieja, requetellena de café con azúcar. Se rió ante dos lágrimas piadosas de ella, cuando en el medio de una de las gotas apareció una botina que fue creciendo, creciendo hasta que el tacón tomó el tamaño de la vieja. Paulino volvió a llorar bajito, como en las noches en que el arrullo de su dolor acunaba el sueño de Teresita.

—¡Bueno, basta ya de llorar! ¡A ver si terminas de una vez!

El tacón de la botina se alargó enormemente y ya era como la chimenea del otro lado de la calle. El llanto del niño cesó, pero cesó atragantado de terror. Habían llegado.

Esta era una casa de verdad. Se entraba bordeando un jardincito floreado que hasta daba ganas de arrancar todas las siemprevivas y, una vez subida la escalerita, había una habitación con dos retratos grandes

en la pared. Un hombre y una mujer que era la vieja. Sillas, una silla grande donde cabía mucha gente. En la mesita del medio una maceta con una flor color de rosa que nunca se marchitó. Y aquellos mantelitos blancos en las sillas y en la mesa, que lo distraían a uno con tantas borlitas...

El resto de la casa asombró de la misma manera al despatriado. Después aparecieron dos muchachas muy lindas a las que siempre vio con falda azul marino y blusa blanca. Lo miraron duramente. Aquellos cuatro ojos negros bajaron de allá de lo alto y ¡tac! dejaron caer un mamporro sobre el alma de Paulino. El se sintió atontado, se quedó inmóvil, pegado al suelo.

Entonces hubo una discusión terrible. No sé qué fue lo que la vieja dijo, y una de las estudiantes le respondió de mala manera. La vieja la trató ásperamente y dijo "mi nieto". La otra respondió gritando, y una tormenta de "mi nieto" y "su nieto" relampagueó alto sobre la cabeza de Paulino. La situación fue empeorando. Cuando ya no hubo más agudos para que las tres voces los escalaran, la vieja estampó una cachetada en la muchacha que estaba más cerca y la otra, huyendo, se libró de recibir una cuchara en la cabeza.

La imaginación de Paulino era incapaz de producir más terrores. Y lo curioso es que el terror por primera vez aguzó su inteligencia. El concepto de futuro que hacía tan poco le había servido para llegar hasta el día siguiente, se extendió, se extendió quizá demasiado. Y Paulino advirtió que entre furores y malos tratos había que pasar ahora todo el día siguiente y otro día siguiente y otro, y que nunca terminarían los días siguientes así. Es lógico: sin disponer de la suma de los números, más de tres mil años de días siguientes padecidos, se juntaron en el susto del niño.

—¡Ve a levantar esa cuchara!

Las dos mitades del arco que formaban sus piernas se movieron sin que nadie supiera cómo, Paulino levantó la cuchara del suelo y se la dio a la vieja. Ella guardó la cuchara y se fue adentro. El comedor quedó vacío. Todo estaba en orden, y las sombras de la tarde rápida entraban desdibujando las cosas conocidas. Unicamente la mesa del centro todavía se recortaba nítidamente, cruzada por líneas rojas y blancas. Paulino fue a buscar apoyo en una de sus patas. Temblaba de miedo. Chisporroteaba un olorcito agradable allá adentro, y desde la penumbra del comedor un barullito monótono, tic-tac, regulaba las sensaciones de uno. Paulino se sentó en el suelo. Una gran paz fue cubriendo su pensamiento aniquilado: se había librado del tacón de la vieja. No, ella no era como su madre. Cuando se ponía furiosa no arrojaba el zapato, tiraba una cucharita liviana, que resplandecía de tan plateada. Paulino se encogió acostado, apoyando la cabeza en el suelo. Estaba con un sueño enorme, tan cansado tenía los sentimientos. Ya no había ningún peligro de que volviese a recibir un taconazo en los dientitos, la mulata no tiraba

más que la cuchara plateada. Y Paulino ignoraba si dolía mucho el golpe de una cuchara. Se durmió muy tranquilo.

—¡Despiértate! ¿Qué es eso de dormirse a esta hora? ¡Cómo debe haber sufrido este niño, Margot! ¡Fíjate lo flaco que está!

—¡No es para menos! No podía ser de otro modo con la madre que tiene: callejeando día y noche, el niño tenía que terminar así.

—Margot... ¿tú sabes qué quiere decir puta, verdad? Yo creo que se puede decir que Paulino es un hijo de puta, ¿no es cierto?

Se rieron.

—¡Margot!

—Sí, señora.

—Dile a Paulino que venga aquí. Ya está su comida.

—¡Ve adentro, vamos!

Las piernas arqueadas se movieron rápidas. En la cocina no había dónde estar. La buena vieja, arrimó el felpudo de la puerta con el pie:

—Siéntate ahí y come todo ¿me oyes?

Era porotos con arroz. Con ojos apenados, Paulino vio desaparecer la carne por la puerta que llevaba al comedor. Seguramente la vieja creía que los niños de cuatro años no comen carne, o tal vez ni lo pensó, andando como andaba a los apurones, siempre atrás de la educación de las hijas.

Y si bien las miserias de la vida fueron otras para Paulino la suya siguió siendo una vida miserable. La comida mejoró mucho y nunca más volvió a faltar, pero Paulino fue tenazmente perseguido por las desgracias de sus años de tapera. La mulata no volvió a tener nunca más aquellos asomos de ternura del primer día, era una de esas mujeres de vida mecánica, cuyo funcionamiento no difiere mucho del cumplimiento del deber. Aquel beso había sido sincero, pero tan sólo dentro de las convenciones de la tragedia. La tragedia había terminado y con ella también la ternura. Pero en Paulino seguía quemando la nostalgia de los besos...

Trató de acercarse a las muchachas pero ellas lo despreciaban y cuando podían lo mortificaban. Sin embargo, la menor, Nina, que era terriblemente curiosa y nunca sacaba las notas de Margot en la escuela, se había hecho cargo del baño de Paulino. Cuando llegaba el sábado, el pequeño, medio asombrado y con mucho miedo a los coscorrones, sentía las caricias de una linda carita ardiente frotándose contra su cuerpito. Aquello terminaba siempre igual, la muchachita con una rabia terrible, volviéndolo a cubrir rápidamente con su piyamita, golpeándolo, "¡póngase derecho, sinvergüenza!". ¡Y después venía el pellizcón que dolía tanto, Dios mío!

Paulino bajaba la escalera de la cocina, se iba muy triste por el pasillito que desembocaba en el jardín delantero, empujaba con esfuerzo el portón apenas apoyado, se sentaba, arrimaba una mano a la mejilla, inclinaba la cabecita hacia un lado y se quedaba allí, viendo pasar al mundo.

Y así, entre pellizcones y palabras duras que él apenas entendía, "niño endiablado", "hijo de asesino", también él iba pasando como el mundo: delgado, oscuro, terroso, cada vez más aniquilado. ¿Pero qué podía hacer? Estaba bebiendo su café y ya empezaban a gritarle "¡puerco!" que se fuera al jardín a comer el pan porque si no ensuciaba toda la casa. Salía al jardín y la tierra estaba tan húmeda que era una tentación terrible. Y ningún reparo puso él en sentir que era una tentación ya que ningún coscorrón, ningún golpe de cuchara, le había prohibido comer tierra.

Grunchgronch, masticaba un pedacito, lo tragaba, masticaba otro pedacito, lo tragaba. Y siempre, a eso de las diez, con el apuro de las estudiantes echando sombras sobre la paz de la vida, tenía que sentarse en aquel felpudo que lo pinchaba, y tragarse aquel arroz con porotos que ya no podía soportar...

—¡Madre santa, este niño no come nada! Fíjate nomás con qué cara mira la comida! ¡Se puede saber para qué te ensucias la cara con tierra de esa manera ¿eh? ¡inmundo!

Paulino se asustaba, y el instinto lo hacía tragar en seco esperando el golpe de cuchara que nunca llegaba. Pero en esta ocasión, una iluminación vino a alterar el normal funcionamiento del mecanismo de la vieja:

—¡No me digas que... andas comiendo tierra! ¡Ven aquí, déjame ver!

Empujó a Paulino hacia la puerta de la cocina, y con aquellas dos manos enormes, quemando de tan calientes, lo obligó:

—¡Abre la boca, vamos!

Y escarbaba sus labios por dentro. Había tierra en los dientecitos, tierra en las encías.

—¡Te he dicho que abras la boca!

Y el dedo franqueaba la boquita terrosa, aparecía la lengua hasta la raíz, toda color de barro. ¡Ni qué decir lo que fue la zurra que se llevó Paulino! Comenzó con el sopapo en la boca abierta, que hasta estalló con un sonido divertido, ¡boom! y ni puedo contar cómo terminó, tal fue la mezcla de coscorrones, pellizcones y cachetazos. Y gritos, que al fin de cuentas, también son sopapos para un niñito.

Entonces empezó el mayor martirio de Paulino. Ninguna de las mujeres de la casa quería que él siguiese allí; querían que viviese en la huerta del fondo. Ya antes de recibir la porción de pan, le descargaban tamaña andanada de amenazas que Paulino bajaba la escalerita completamente idiotizado, sintiendo que el mundo caía sobre él. ¿Y ahora?

...El pan se había terminado y la tierra estaba allí ofreciéndose toda, llamándolo. Pero aquellas tres pellizcadoras no querían que él comiese la tierra tan rica... ¡Ay! ¡qué tentación para el pobre santito! Quería comer y no podía. En realidad podía, pero después iba a tener que vérselas con el dedazo de la vieja perforándole la boquita... ¿Como?... ¿No como?... Huía de la tentación, volvía a subir por la escalerita, se

quedaba en el peldaño más alto, sentado, con la mirada fija en la pared para no ver. Y la tierra llamándolo siempre, buena, toda para él, bastaba bajar cinco peldaños fáciles. . .

Felizmente, no tuvo que sufrir mucho más. Tres días después, no sé si en ése en el que estuvo jugando en la puerta con los niños de enfrente, apareció tosiendo. La tos aumentó más y más, y finalmente Paulino escuchó que la vieja decía, loca de rabia, que era tos de perro. Que si llevamos al niño al médico, que si le damos el jarabe que doña Emilia nos enseñó a preparar. Ni el jarabe de doña Emilia, ni los cinco mil *réis* que quedaron en lo del peor [21] boticario del barrio, curaron al pobrecito. No había más remedio que esperar que la enfermedad, no teniendo ya dónde hacer resonar la tos, se fuese sola.

El pobrecito, apenas sentía que la garganta empezaba a arañar, se tomaba la cabeza, angustiado, tenso, tragando los apurones para ver si se le pasaba. Mientras tanto, iba buscando una pared donde apoyarse, y el acceso estallaba. Babeándose, con los ojos llorosos, moqueando, abriendo una boca incapaz de cerrarse, salivándose todo, se sentaba el pobrecito en el lugar donde estaba, fuese donde fuese, porque si no se caía. Las sillas giraban, giraba la mesa, daba vueltas y más vueltas el olor de la cocina. Paulino se descomponía, aturdido, con el cuerpo deshecho en pedazos.

—Pobre. ¡Vamos, vete a toser afuera, estás ensuciando todo el piso, vamos!

El miedo le daba fuerzas y salía. Sobrevenía otro acceso, y Paulino se acostaba, con la boca pegada a la tierra pero ya sin el menor deseo de comer nada. Pasaba un largo rato sin moverse. El cuerpo, de tan quebrantado, ya ni le dolía, la cabeza ya no pensaba, vencida por tantos golpes sufridos. Allí se quedaba, y la humedad de la tierra habría de empeorar su tos y terminaría por matarlo. Finalmente, sin embargo, renacían unas poquitas fuerzas y las ganas de levantarse. Despacito, se empieza a incorporar. Tiene ganas de entrar. Pero sabe que si llega a ensuciar la casa, caerán sobre él los golpes de siempre. Y de nada servirá intentarlo porque lo mandarán afuera otra vez. . .

Atardecía, y los obreros pasaban llenando los tranvías. . . alguna distracción encontraban allí los ojos lagañosos. Paulino fue a sentarse en el portón de la entrada. La noche iba cayendo, aquietando la vida. Un vientito polvoriento de abril dejaba caer, suavemente, su mano sobre las caras. El sol se aferraba a la cresta lejana del descampado, y cubría de rojo y verde el espacio fatigado. Los grupos de obreros, al pasar, se recortaban casi negros contra la luz. Todo era muy claro y negro, incomprensible. Los monstruos corrían oscuros, con muchachos colgados de los estribos, levantando una polvoreda roja en la calle. Mucha gente, más monstruos, y los corpulentos caballos tirando de carrozas tan lindas.

En ese momento pasó Teresita. Era increíble lo elegante que estaba, zapatos amarillentos, las medias coloreando de rosa sus piernas tan lindas,

descubiertas hasta la rodilla. Luego un vestido azul claro más hermoso que el cielo de abril, y en lo alto la cara de mamá, ¡qué preciosa! con aquel cabello oscuro recogido y tan bien repartido en dos mitades azuladas de napolitano o de moreno atenuado por los colores de París.

Paulino se levantó sin pensar, con un burbujeo inexplicable de instintos festivos en el cuerpo, *¡Mamma!* gritó. Teresita se volvió, llamada, era el *figliuolo.* No sé qué fue lo que se despeñó en su conciencia, corrió, se arrodilló en la calle, y arrebatada, lastimándolo deliciosamente de tan fuerte que lo hizo, estrechó a Paulino contra los pechos llenos. Y Teresita lloró porque al fin de cuentas ella también era muy infeliz. Fernández la había dejado y la indecisa de antaño había terminado por prostituirse. Viendo a Paulino sucio, aniquilado, sintió su propia infelicidad y sustrayéndose de pronto a la vida aparatosa que andaba llevando, se echó a llorar.

Sólo después sufrió por su hijo, horroroso de tan flaco y más frágil que la virtud. Era indudable que estaba sufriendo con la mulata que le tocó por abuela... Por un segundo pensó en llevarse a Paulino con ella. Pero, ocultándose a sí misma ese pensamiento, concluyó que Paulino habría de ser un obstáculo para sus farras. Entonces se fijó en la ropita del niño. De buena calidad no era, pero, en fin, parecía resistente. Se aferró a esa conclusión forzosa para borrar de su conciencia todo vestigio de duda. "Mi hijo está bien tratado" concluyó y nunca más volvió a pensar en él. Besó la boquita todavía surcada por los mocos, trató de ahogar el llanto, *¡figliuolo!* dijo, no pudo contenerse, lo abrazó, lo besó mucho. Se fue reacomodándose el vestido.

Paulino, de pie, sin un gesto, sin un movimiento, vio por último, allá lejos, al vestido azul que desaparecía. Dio vuelta la cara. Un pedazo de papel, todo engrasado, rodó cómicamente por la calle. Bastaban tres pasos para tomarlo... Pero no valía la pena. Volvió a sentarse en el escalón. Los colores de la tarde, mansamente, se iban agrisando. Paulino apoyó la mejilla en la palma pequeña de su mano y mirando a medias y a medias oyendo, sumido en una indiferencia exhausta, se dejó estar así. La saliva pegajosa resbalaba de su boca abierta y recorría su mano. Después goteaba sobre su blusita. Que era oscura para que no se ensuciara.

CUENTOS NUEVOS

PRIMERO DE MAYO[22]

(1934-1942)

EN EL GRAN día del Primero de Mayo, no eran aún las seis y ya el 35 había saltado de la cama, ansioso. Estaba bien dispuesto, casi alegre; él había asegurado a sus compañeros de la *Estación de la luz*[23] que quería celebrar aquel día y era lo que iba a hacer. Los otros cargadores, de más edad, se habían burlado un poco del tonto; que fuera a trabajar en vez de perder el tiempo, que en el oficio de ellos no existían los feriados. Pero el 35 retrucaba con altivez que en ese día no cargaría con las valijas de nadie, que era su día e iba a festejarlo. Y ahora tenía el gran día por delante.

Su día... Primero quiso bañarse para sentirse a la altura de la jornada. El agua estaba helada, radiante, lujuriosa, y un sol enorme y frío había irrumpido allá afuera. Después se afeitó. Su barba no era más que una pelusa medio rubia pero asimismo fue a buscar la navaja de los sábados, que su padre le había dejado en herencia, y se afeitó. Desnudo de cintura hacia arriba, porque su mamá andaba por allí, veía reflejarse de vez en cuando en el espejito sus músculos violentos, desarrollados exageradamente en los brazos, el pecho y el cuello, por el esfuerzo cotidiano de cargar grandes pesos. El 35 tenía un aire glorioso y estúpido. Pero él se complacía viéndose, al afeitarse, aquellos músculos intempestivos.

Se rasuraba despacio porque estaba pensando. Lo había ganado la esperanza de que, en ese día ocurriese una gresca mayor, en la que terminase descargando unos formidables puñetazos en la trompa de los policías. No es que tuviese ningún resentimiento especial contra ellos; era apenas la resonancia vaga de aquel día. Con sus veinte años fáciles, el 35 sabía, más por la lectura de los diarios que por propia experiencia, que el proletariado era una clase oprimida. Y los diarios habían anunciado que se esperaban grandes "motines" en aquel Primero de Mayo, en París, en Cuba, en Chile, en Madrid.

El 35 apuró la navaja en un impulso de puro amor. Era en Madrid, en Chile, que él no se acordaba bien si quedaba en América, donde estaba su gente... Un impulso piadoso, un beso desbordaba su cuerpo, ganas de proteger típica de macho, que lo hacía remontarse hasta tierras no sabidas, defenderlas, combatir por ellas y vencer... ¿Comunismo?... Sí, quizá se tratara de eso. Pero el 35 no estaba seguro, las noticias lo aturdían, los diarios decían tantas cosas, eran tan opuestas las cosas que afirmaban de Rusia; unos que era sublime, los otros que eran horrenda, y el 35, infantil como era, se sentía demasiado golpeado por la experiencia como para no dudar de unos y otros; y la verdad sea dicha, el 35 desconfiaba. Prefería la gresca porque no tenía miedo de nadie, ni del Carnera [24]; ah, un puñetazo bien colocado en la trompa de un policía... Volvió a apurar la navaja. Pero, de pronto, el 35 no pensó en nada más por culpa de aquel bigotito cinematográfico que era el tesoro más precioso de su ser. Recordó aquella muchacha del apartamento; es cierto que no había vuelto a pasar por allí para ver si ella quería otra vez, ¡linda loca! Se rió.

Finalmente, el 35 salió. Estaba hermoso. Con la ropa negra de lujo, un nudo mal hecho en la corbata verde con rayitas blancas y aquellos admirables zapatos de cabritilla amarilla que no pudo dejar de comprarse. El verde de la corbata, el amarillo de los zapatos, bandera brasileña, los años de escuela... Y el 35 se estremeció en un trago fuerte de saliva, enamorado de su inmenso Brasil, enorme coloso gigante [25]. Caminó rápidamente, silbando. De golpe se detuvo, asustado, y trató de orientarse. El camino que debía tomar no era ése, ése era el camino del trabajo.

Una punzante sensación de incertidumbre le devolvió la conciencia de que era Primero de Mayo; él lo estaba celebrando y no tenía nada que hacer. Bueno, primero decidió ir al centro para arreglar un asunto. Iba a seguir por donde había tomado: el camino era un poco más largo, pero aprovecharía de paso para acercarse a la Estación de la luz a dar un saludo festivo a los compañeros trabajadores. Allí llegó, gesticuló el saludo festivo, pero se sintió mal porque los otros se rieron de él, cretinos. Luego, en el centro, no encontró nada, todo estaba cerrado a causa del gran día Primero de Mayo. Había poca gente en la calle. Debían estar almorzando ya para llegar temprano al maravilloso partido de fútbol elegido para celebrar el gran día. Lo que sí se veía por todos lados, eran policías, en cada esquina había uno, frente a las puertas cerradas de los bares y cafés, delante de las joyerías, ¡a quién se le iba a ocurrir robar!, frente a los bancos, en las casas de lotería. El 35 volvió a sentir que odiaba a los policías.

Y como no logró encontrar a ningún conocido, resolvió comprar el diario para enterarse de lo que sucedía. Decidió entrar a un bar y tomar un café con leche mientras leía. Pero la mayoría de los bares estaban cerrados y el 35 concluyó entonces que era preferible guardarse aquellos centavos porque nadie podía saber lo que podía llegar a ocurrir. Lo más

práctico era un banco de plaza, bajo aquel sol espléndido. ¿Nubes? Apenas unas nubecitas blancas, ondulando en el aire feliz. Insensiblemente, el 35 se fue encaminando nuevamente hacia el *Jardim da Luz* [26]. Era la zona que él conocía, la zona en que trabajaba y donde se movía con más comodidad. De pronto recordó que allí mismo, en el centro, podía encontrar un banco de plaza que le quedara más cerca, en los jardines de *Anhangabaú* *. Pero al *Jardim da Luz* lo conocía mejor. Pensó que su predilección por esa zona se debía a que *Jardim da Luz* era más lindo. Y siguió andando a paso de feriado.

Al cruzar la estación, volvió a encontrar a sus compañeros trabajando. Aquello le produjo un profundo malestar, una sensación que no podía definir bien, algo así como arrepentimiento, tal vez, irritación frente a los compañeros, no sabía. Tampoco se empeñó demasiado en definir lo que estaba sintiendo. . . De todos modos, disimuló bien su inquietud, siguió de largo, aparentando estar muy apurado, volviéndose hacia ellos con el brazo amenazador, "¡ya van a ver ustedes!". Pero una risa aquí, otra más allá, una frase a lo lejos, le mostraron que los cargadores, sus compañeros, se estaban burlando él, de él que era tan buen amigo. El 35 se sintió imbécil, imposible negarlo, estaba humillado. Odió a sus compañeros.

Apuró el paso, entró a la plaza que estaba enfrente, el primer banco era la salvación, se sentó. Pero allí podía verlo alguno de sus compañeros y burlarse más todavía, sintió rabia. Buscó al fondo de la plaza, un banco escondido. Vio pasar algunas negras disponibles. El 35 tuvo entonces una idea no muy pensada, rechazada, de que él también era una especie de negra disponible. Pero no lo estaba, estaba de fiesta; nunca podía creer que estuviese disponible y no lo creyó. Abrió el diario. Había un artículo muy lindo, corto, que hablaba de la nobleza del trabajo, de los obreros que eran también los "artífices de la nación"; exactamente, pensó el 35. Se sintió orgulloso, conmovido. Si le pedían que matase, en ese instante él mataba, robaba, trabajaba gratis, arrebatado por un sublime deseo de fraternidad, todos los hombres unidos, todos buenos. Después seguían las noticias. Se esperaban "grandes manifestaciones" en París; el 35 se llenó de rabia. Temblando, dejó casi de respirar, queriendo "motines" con todo el cuerpo (debía ser la sed de gresca), sintiendo que su desmesurada fuerza física le pedía la trompa de algún. . . ¿policía? Sí, de algún policía. Por lo menos eso, algún policía sinvergüenza dónde descargarse.

Los titulares del diario eran claros: en São Paulo, la Policía había prohibido manifestaciones callejeras y paseos, aunque vagamente se había aludido a motines vespertinos en el *Lago da Sé* [27]. Pero la policía ya había tomado todos los recaudos necesarios, incluso había apostado ametralla-

* El valle de *Anhangabaú* es uno de los puntos más céntricos de la ciudad de São Paulo (N. del T.).

doras en los lugares estratégicos, en el edificio del diario, en los rascacielos; el 35 sintió frío. El sol, brillante, quemaba. ¿Sería el banco, que estaba en la sombra? Quizá; la Municipalidad, para evitar el espectáculo que daban las parejas, volvía a colocar los bancos siempre al sol. Y como si fuera poco, aquella incontable cantidad de guardias y policías vigilándolo todo al punto de que si uno insinuaba nomás un gesto agresivo, ¡zas! le caían encima. ¡Pero la Policía tenía que permitir la gran reunión proletaria, con discurso del ilustre Secretario del Trabajo, en el magnífico patio interno del Palacio de las Industrias, lugar cerrado! La sensación que tuvo entonces fue claramente negativa. ¡No era miedo, pero por qué debían ser acorralados de esa manera! ¡Exactamente! ¿Para qué sino para que después ellos pudieran caerles encima (palabrota)? ¡No iré? ¡No soy idiota! Quiero decir: ¡Voy a ir! ¡Qué diablos! (palabrota), trompadas, una visión tumultuosa, se vio cayendo al suelo, se vio lastimado pero no le importó; vio salir a todos enfurecidos del Palacio de las Industrias; los vio incendiar el Palacio de las Industrias [28]. ¡No! la industria somos nosotros!, "los artífices de la nación"; incendiaron entonces la iglesia de San Bento que estaba cerca y tan linda por dentro, ¡pero para qué tanto incendio! (El 35 había llegado a hacer la primera comunión cuando niño...), lo mejor era no incendiar nada; lo mejor será ir al Palacio del Gobierno, le hacemos al Gobierno nuestras exigencias, vamos a ver al general de la Región Militar, debe ser *gaúcho* [29], los *gaúchos* siempre son militares, le incendiamos el palacio y listo. El 35 estuvo de acuerdo con eso, no porque estuviese imbuido del menor espíritu separatista [30] (¿y lo aprendido en la escuela?) sino porque nutría desde siempre una especie de despecho porque São Paulo había perdido en la revolución del 32. Sensación, por lo demás, casi deportiva, asunto de Palestra-Corintians [31], cabeza hinchada, no que él fuese capaz de matarse por una revolución supuestamente democrática ¡vamos! El 35 advirtió que se derretía todo por "dentro", ganado por un generoso espíritu de sacrificio. Estaba otra vez inundado de piedad, moriría sonriendo, ah, morir... Tuvo una nítida, vergonzosa sensación de pena. Morir siendo lindo, tan joven. La muchacha del apartamento...

Se salvó volviendo a leer rápidamente. ¡Oh! Los diputados *trabalhistas* * empezaban ahora a trabajar a las nueve, y el diario invitaba (sic) al pueblo a concurrir a la Estación del Norte [32] (la estación rival, verificó descorazonado) a recibir a los grandes hombres. Se incorporó obediente, buscó el reloj de la torre de la *Estación de la Luz* ¡qué lástima! ¡Ya no quedaba tiempo! Aunque quizás...

Salió corriendo, festivo, sin darse cuenta, se raspó el espléndido zapato con la punta de un ladrillo del cantero (palabrota), se detuvo y derramó un poco de saliva en el raspón, después lo lustró, tomo el tranvía que iba

* Relativo al *Trabalhismo*. Bajo este concepto se entiende el conjunto de opiniones, o la corriente doctrinaria, que dio forma al *Partido Trabalhista* (de los trabajadores) (N. del T.).

al centro, pero dio una vuelta para no pasar delante de los compañeros de la Estación. ¡Qué alborozo por dentro!, todavía tendría tiempo de aplaudir a los oradores. Tomó un segundo tranvía en dirección a Bras [33]. No iba a llegar a tiempo, se daba cuenta, ya eran casi las nueve cuando llegó al centro; al pasar por el Palacio de las Industrias, el reloj de la torre indicaba las nueve y diez, pero el tren de la Central [34] siempre se atrasa, quién sabe con un poquito de suerte... a las dos estaré aquí; no me lo puedo perder, debo ir, son nuestros diputados los que hablarán en ese congreso, debo ir. Los diarios no decían nada de los *trabalhistas,* solamente hablaban de uno que despotricaba mucho contra la religión y exigía el divorcio; al 35 el divorcio le parecía necesario (la muchacha del apartamento...), pero según los diarios todos se habían reído del hombrecito "vosotros, burgueses", y todo el mundo, comentaban los diarios, terminó burlándose de tal diputado. Y el 35 terminó por no encontrarle ninguna gracia. Hasta llegó a enfurecerse con él, lo que se merecía era una buena trompada. Y ahora estaba rogando para no llegar a tiempo a la estación.

Llegó tarde. Un poquito tarde, nada más; eran apenas las nueve y cuarto. Pero no había un alma, no se encontró con la multitud que esperaba, y todo parecía normal. Conocía a algunos cargadores del lugar y fue a preguntarles. No, no habían visto nada, salvo aquel grupito que se detuvo en la puerta de la Estación y sacó unas fotografías. Otro cargador aseguró que se trataba de los diputados, porque habían tomado aquellos dos sublimes automóviles oficiales. No había habido acto.

Al llegar a la esquina, el 35 se detuvo para tomar el tranvía, pero dejó pasar varios. Era tan sólo un jovencito aparatosamente pulcro que con toda seguridad andaría buscando empleo por ahí mirando la calle. Pero de pronto sintió hambre y se reencontró. Había por dentro, dentro de él, un desmoronarse nebuloso de ilusiones, de fervor, y unos rayos fuertes de remordimiento. Se sentía tan incómodo, casi infeliz... ¡Pero cómo advertir todo eso si lo que él necesitaba era no percibirlo!... El 35 se dio cuenta de que era hambre.

Decidió regresar a pie a su casa; lo hizo, caminó mucho, penosamente empeñado en encontrarle interés al día. Lo que tenía era hambre, seguro; comiendo se le pasaría. Todo era un desierto, por el feriado, claro, Primero de Mayo. Sus compañeros estaban trabajando, de vez en cuando una carga, y el resto eran charlas divertidas, ver pasar a las mujeres, comentarlas, chistes fuertes con las mulatas de la zona, pero únicamente con las que eran bien limpias y más caras, porque él ganaba bien, todos lo encontraban simpático, ¿por qué diablos será que hoy me dio por recordar aquella muchacha del apartamento?... La verdad que una muchacha viviendo sola en un apartamento, no es para menos. En todo caso, no era una mala idea ir allá a terminar el día. ¿Pero con qué pretexto?... Debió haber ido a Santos [35], al picnic de la Casa de Decoración, doce mil *réis* la invitación, pero el Primero de Mayo... Había

dicho que no; se había negado repitiendo el "no" con rabia, de repente, sorprendido, desconociéndose la raíz de ese ataque de furia que le había dado. Entonces logró imaginarse aquel picnic monstruo, aquel partido de fútbol que los apasionaba a todos y, claro, así no quedaba nadie para celebrar el Primero de Mayo; se sintió muy triste, desamparado. Es mejó que tome por esta calle. Y de eso el 35 se dio cuenta perfectamente, tomar allí no era lo mejó; al contrario, se alejaba más. Ahora él ya no podía engañarse diciéndose que era para no pasar por la *Estación de la Luz* y que sus compañeros no se rieran de él otra vez. Entonces dio la vuelta; dio la vuelta con el corazón sofocado por una angustia indecible, a merced de un poderoso viento interno que lo empujaba hacia sus compañeros, a unirse a ellos, charlar, quién sabe, trabajar... Y cuando la madre le puso aquella espléndida macarronada celebratoria sobre la mesa, el 35 hubiera querido negarse, "no tengo hambre, mamá". Pero la voz se le murió en la garganta.

No era todavía la una de la tarde y el 35 ya desembocaba en el parque Pedro II [36] otra vez, frente al Palacio de las Industrias. Estaba inquieto pero somnoliento, qué solazo tremendo, era por él que estaba así. Ya no podía ocultárselo: se sentía un desgraciado, la soledad enorme lo lastimaba con fuerza. El parque, por lo demás, ya presentaba un ajetreo intenso. Se veían decenas de obreros; eran obreros endomingados, deambulaban por allí, indecisos, con aire de incertidumbre. Entonces, en las proximidades del palacio, los grupos empezaron a apiñarse, conversando bajito, como intercambiando melancólicos secretos. Había policías por todos lados.

El 35 se encontró con el 486, un policía[37] casi amigo que hacía guardia en la *Estación de la Luz*. El 486 se las había arreglado para no trabajar aquel día; decía que era anarquista, pero en el fondo era un cobarde. Conversaron afectando más interés recíproco del que en realidad sentían, un poco sobre el Primero de Mayo, otro poco sobre el "motín". El 486 era un valentón con la boca, pensó el 35. Se detuvieron justo enfrente al Palacio de las Industrias; la gente se agolpaba en las ventanas, se veía que no eran obreros, seguramente eran diputados *trabalhistas*, había hasta muchachas, se notaba que eran distinguidas, todos miraban hacia el lado del parque donde estaban ellos.

Fue una nueva sensación tan desagradable que a él le dieron ganas de alejarse, huyendo casi de los policías, centenares de policías, luego moderó su andar como si estuviera paseando. En las calles que circundaban el parque había grupos montados, cinco, seis, escondidos en la esquina, no queriendo ostentar su fuerza y ostentándola. ¡Los policías no eran de temer; ¡son unos (palabrota)! El palacio parecía una fortaleza engalanada, ¡ni qué pensar lo que debía ser por dentro!... El 486, entonces, exaltadísimo, describía cosas peores: masacres horrendas de "proletarios" que se hacían allí dentro; describía todo con la vivacidad de los

temerosos, el patio cerrado, diez mil proletarios en el patio y los policías allá arriba en las ventanas, apuntando a las cabezas tranquilamente.

Fue entonces cuando aquellos tres hombres bien vestidos que se veía que no eran obreros, se dirigieron a los grupos de paseantes gritándoles en voz alta: "¡Acérquense! ¡Pueden entrar! ¡No tengan vergüenza!" hablándoles con voz de mando. El 35 sintió un miedo inocultable. ¡Cualquier día iba a entrar! Hizo como los otros obreros: era imposible así, sueltos, desobedecer a los tres hombres bien vestidos, con voz de mando; se veía que no eran obreros. Todos, obedeciendo, fueron acercándose a las escalinatas, pero la mayoría de ellos, lejos de la vista de los tres hombres, desviaban su camino e iban a dispersarse por entre las alamedas más apartadas del parque.

Esos movimientos colectivos de rechazo despertaron la cobardía del 35. No era miedo, ya que él se sentía fortísimo, era pánico. Era un forcejear unánime, un impulso fraternal, era una caricia dolorosa a todos aquellos compañeros fuertes tan débiles que estaban allí también para... ¿para celebrar?, para... El 35 ya no sabía para qué. Pero el palacio era demasiado imponente con sus torres y esculturas, y aquel montón de gente bien vestida en las escalinatas, observándolo (tuvo la intuición violenta de que estaba ridículamente vestido), y el enclaustramiento en la casa cerrada, sin espacio alguno para la libertad, sin calles abiertas para avanzar, para escapar de la policía montada, para luchar... Y los policías plácidamente apostados en las ventanas, haciendo blanco con toda comodidad; sintió odio hacia el 486 ¡cobardón idiota! De repente el 35 pensó que él era joven, que debía sacrificarse: si hubiese un modo bien evidente de entrar al palacio sin miedo, todos seguirían su ejemplo. Pensó y no lo hizo. Se sentía tan oprimido, se había desfibrado a tal punto llevando adelante su farsa socialista en aquella desorganización trágica, que el 35 se sintió rotundamente desolado. Era capaz de piedad, de amor, de fraternidad, y nada más. Era una zarza ardiente, pero no era otra cosa que sentimiento puro.

Un sentimiento profundísimo, quemante, maravilloso pero desamparado, desamparado. En eso aparecieron unos de la montada, vociferando sus órdenes:

—¡Aquí no se puede estar! ¡La fiesta es allá dentro, compadres! ¡En el parque no se puede estar!

Cabezas chatas [38]... Y los grupos volvieron a ponerse en marcha, de acá para allá, recorriendo el parque vasto, con ganas, con miedo, hablando bajito, tragándose el miedo. Al 35 le dio tal ataque de odio, una desesperación tan grande que no pudo contenerse, pasaba el tranvía, corrió, se trepó a él sin despedirse del 486, con rabia del 486, con rabia del Primero de Mayo, casi con rabia de la vida.

El tranvía iba hacia el centro una vez más. Los relojes marcaban las dos de la tarde, seguramente los festejos estarían por comenzar, quiso volver, tenía tiempo de sobra, tres minutos para bajar la ladera, sintió

ganas de comer. No es que tuviera hambre, pero si el 35 no encontraba algo en qué ocuparse, reventaba. Y se quedó parado así, más de una hora, más de dos horas, en el *Largo da Sé,* viendo pasar la multitud.

Dejó de sentir angustia. No pensaba, no sentía nada más. Una incertidumbre acuciante, no del todo sentida, no del todo vivida, un inexistir fraudulento, cínico, mientras el Primero de Mayo pasaba. La mujer de vestido rojo fue lo único que le trajo de nuevo el recuerdo de la muchacha del apartamento, pero él no iría hasta allá, no encontraba un pretexto, seguramente ella no estaría sola. Nada. Era una paz tan rara, paz sin color por dentro...

A eso de las cinco volvió el hambre, ahora sí era hambre. Reconoció que no había comido casi nada; era hambre nomás, y empezó a observar el mundo otra vez. La multitud ya iba disolviéndose, frustrada, porque no había habido ni siquiera una peleíta, ni una correría en el *Largo da Sé,* como se esperaba. Había claros muy amplios, donde los grupos policiales resplandecían más. Las otras calles del centro, ésas, entonces, estaban casi totalmente desiertas. Los cafés, ya se sabe, habían cerrado, con el pretexto magnánimo de dar asueto también a sus "proletarios".

Y el 35 inerme, pasivo, tan infantil, ya tan probado en la vida, no cultivó ninguna otra vanidad: se fue encaminando, arrastrando los pies, hacia la *Estación de la luz,* hacia sus compañeros, hacia sus reales dominios. Allá en el barrio, los bares seguían abiertos, entró en uno, tomó dos cafés con leche, comió mucho pan con mantequilla, volvió a pedir mantequilla, tenía debilidad por la mantequilla, no le molestaba pagar el excedente, gastó dinero, quería gastar dinero, quería darse cuenta que estaba gastando dinero, compró una manzana bien roja ¡ochocientos *réis!* la que fue comiendo con placer, hasta llegar junto a sus compañeros. Ellos se agruparon, serios ahora, curiosos, algo inquietos, interrogándolo. Sintió un deseo voluptuoso de mentir, contar cómo habían sido los festejos, adornarlo todo, pero hizo un solo gesto (palabrota), descargando sobre todo lo sucedido una mueca de desdén.

Llegaba un tren y los cargadores se dispersaron, rivales ahora, recogiendo bultos a manos llenas. El 35 se apoyó en la pared, indiferente, apoderándose con pequeñas dentelladas cuidadosas de los restos de manzanas que rodeaban las semillas. Se sentía cómodo, todo le resultaba familiar, como un viejo conocido, los choferes, los viajeros. Apareció un grupo ruidoso que llamó al 22. Iban a subir al automóvil pero al final, después de mucho escándalo, terminaron reconociendo que todo no cabía. Eran una madre, dos viejas, cinco niños repartidos por cuanto regazo disponible había y un marido. Las voces de todos se fundían en una sola gritería: "¡Así no se puede! ¡Las valijas no van a caber!". Entonces el chofer, terminante, dijo que no llevaría las valijas; pero ellos no quisieron dejar las maletas de mano; las valijas grandes, que eran cuatro, quedaron con el 22. Le gritaron la dirección y partieron en medio de la gritería. Va a haber problemas, dijo el 35 y todos asintieron.

El 22 era un vejete. Se quedó al borde de la vereda con aquellas cuatro valijas pesadísimas, preparó la correa, pero se rascó la cabeza.

—Déjame ayudarte —dijo acercándose el 35.

Y eligió en seguida las dos valijas más grandes, que levantó en una sola mano, con un satisfactorio esfuerzo muscular. El 22 lo miró, feroz, imaginándose que el 35 iba a proponerle compartir la propina. Pero el 35, bromeando, le dio al vejete un trompazo cariñoso que bastó para estremecerlo y hacerlo retroceder, tambaleando, tres pasos. Los dos empezaron a reírse y se pusieron en marcha.

EL PAVO DE NAVIDAD[39]

(1942)

NUESTRA primera Navidad en familia, después de la muerte de mi padre, ocurrida cinco meses atrás, tuvo consecuencias decisivas para la felicidad familiar. Nosotros siempre habíamos sido familiarmente felices, en ese estado muy abstracto de la felicidad: gente honesta, sin crímenes, hogar sin grandes tensiones ni graves dificultades económicas. Pero, debido principalmente a la naturaleza opaca de mi padre[40], ser despojado de todo lirismo, ejemplarmente incapaz, entronizado en lo mediocre, siempre nos faltaron estímulos para aprovechar la vida, aquel gusto por los placeres materiales, un buen vino, una estación de aguas, compra de una heladera, cosa así. Mi padre fue, casi dramáticamente, el purasangre de los aguafiestas.

Murió mi padre, lo sentimos mucho, etcétera. Cuando poco faltaba para la Navidad, yo ya estaba que no podía más de las ganas de deshacerme de aquel recuerdo intrusivo del muerto, que parecía haber sistematizado para siempre la obligación de una evocación dolorosa en cada almuerzo, en cada gesto mínimo de la familia. Cierta vez que le sugerí a mamá la idea de que fuera al cine, no obtuve otra respuesta que sus lágrimas. ¡Dónde se vio ir al cine de luto! El dolor ya empezaba a ser cultivado a través de las apariencias y la mímica, y yo, que nunca había sentido nada demasiado especial por mi padre, queriéndolo apenas por obediencia a un instinto filial, más que inspirado por la espontaneidad del amor, me vi a punto de odiar al bueno del muerto.

Fue por eso, seguramente, que me nació, ésta sí espontáneamente, la idea de poner en práctica una de mis llamadas "locuras". Ese había sido, por lo demás, y desde muy temprano, mi espléndido triunfo sobre el ambiente familiar. Desde temprano, desde los tiempos de la secundaria, donde conseguía todos los años, regularmente, un aplazo; desde el beso a escondidas a una prima, a los diez años, descubierto por Tía Vieja[41], una tía detestable; y sobre todo, desde las clases que di o recibí, no sé,

de la criada de unos parientes: yo conquisté en el reformatorio del hogar y en la vasta familia, la fama conciliatoria de "loco". "Está chiflado, ¡pobre!" decían. Mis padres lo aseguraban con cierta tristeza condescendiente, el resto de la parentela, buscando un ejemplo aleccionador para sus propios hijos y probablemente con el placer de los que están convencidos de ser superiores. No había locos entre sus hijos. Pues bien, fue eso lo que me salvó, esa fama. Hice todo lo que la vida me propuso y todo lo que mi ser me exigía para realizarse íntegramente. Y me dejaron hacer todo, porque yo era loco, pobre. De ello resultó una existencia sin complejos, de la que nada puedo lamentar.

Era habitual en la familia, desde siempre, que nos reuniéramos para la cena de Navidad. Cena común, pueden imaginarse: cena al estilo de mi padre, castañas, higos, pasas de uva, después de la Misa de Gallo. Empachados de almendras y nueces (si habremos discutido los tres hermanos a causa del rompenueces...), repletos de castañas y monotonías, nos abrazábamos y nos íbamos a la cama. Fue recordando todo eso que me salí con una de mis "locuras".

—Bueno, esta Navidad quiero comer pavo.

Nadie puede imaginarse la magnitud del asombro que se apoderó de todos. De inmediato, mi tía solterona y santa [42], que vivía con nosotros, me advirtió que no podíamos invitar a nadie a causa del luto.

—¿Pero quién habló de invitar a nadie? Qué cosa... ¿Acaso alguna vez en la vida comimos pavo? Aquí en casa se piensa que el pavo es un plato de fiesta, que hay que invitar a toda esa parentela endiablada...

—Hijo, no digas eso...

—¡Sí lo digo!

Y descargué mi helada indiferencia por sobre nuestra parentela infinita, dicen que descendiente de *bandeirantes* *, ¡a mí qué me importa! Era el momento justo para desarrollar mi papel de loco y pobre diablo; no perdí oportunidad. Sentí de sopetón una ternura inmensa por mamá y la tía, mis dos madres, tres con mi hermana [43], las tres madres que siempre iluminaron mi vida. Siempre pasaba lo mismo: llegaba el cumpleaños de alguien y sólo entonces se servía pavo en casa. El pavo era un plato de fiesta: una horda inmunda de parientes ya preparados por la tradición, invadían la casa a causa del pavo, de las empanaditas y de los dulces. Mis tres madres, tres días antes, ya no hacían otra cosa que trabajar en la preparación de dulces y fríos finísimos de tan bien hechos; la parentela devoraba todo lo que ponían a su alcance y como si fuera poco se llevaba paquetitos para los que no habían podido venir. Mis tres madres apenas se tenían en pie de tan exhaustas. Mamá y la

* *Bandeirantes:* Expedicionarios armados que partiendo por lo general de la Capitanía de San Vicente (después de San Pablo), exploraban el interior del territorio a fin de capturar indígenas y someterlos a la esclavitud, o descubrir minas de metales preciosos. Fueron frecuentes las *bandeiras* —así llamadas porque cada una se realizaba bajo una enseña específica— entre fines del siglo XVI y principios del XVII (N. del T.).

tía recién al día siguiente, antes del entierro de los huesos, probaban un trocito de pata, vago, oscuro, perdido en la blancura del arroz. Todo lo demás, mamá se lo servía al viejo y a los hijos. En realidad, nadie sabía de hecho qué era el pavo en nuestra casa, el pavo resto de fiesta.

No, no íbamos a invitar a nadie, era un pavo para nosotros cinco y basta. Y habría de ser con dos clases de *farofa* *: la espesa con los menuditos, y la seca, doradita, con mucha mantequilla. La panza yo la quería rellenar únicamente con la *farofa* gorda, a la que habríamos de agregar ciruelas negras, nueces y un cáliz de jerez, como había aprendido en casa de Rose, mi gran amiga. Está claro que omití dónde había aprendido la receta, pero todos advirtieron que en lo que yo decía había gato encerrado. Y se quedaron meditabundos, con aire que oscilaba entre angelical y tonto, pensando si no sería tentación del diablo aprovechar una receta tan rica. Y cerveza bien helada, ordenaba yo casi gritando. Lo cierto es que con mis "gustos", ya bastante afinados fuera de casa, pensé primero en un buen vino, completamente francés. Pero la ternura por mamá pudo más que las pretensiones del loco; a mamá le encantaba la cerveza.

Cuando terminé mis proyectos, me di cuenta perfectamente, todos estaban felicísimos, deseosos de realizar aquella locura, pero todos se las arreglaban para presumir que yo era el único que andaba queriendo aquello y no les resultaba nada difícil echar sobre mis hombros el fardo... de sus deseos enormes. Sonreían intercambiando miradas, tímidos como palomas, hasta que mi hermana expresó de la única forma que era posible, el consentimiento general:

—¡Realmente es una locura!...

Compraron el pavo, hicieron el pavo, etcétera. Y después de una Misa de Gallo perfectamente mal realizada, tuvo lugar nuestra Navidad más hermosa. Fue gracioso: desde el momento en que me acordé que por fin iba a lograr que mamá comiera pavo, no pude hacer otra cosa en aquellos días que pensar en ella, amar a mi viejita adorada [44]. A mis hermanos les pasaba lo mismo, también estaban en el mismo ritmo violento de amor, todos dominados por la felicidad nueva que el pavo venía imprimiéndole a la familia. De modo que, aún disimulando las cosas, dejé muy tranquilo que mamá cortase todo el pecho del pavo. Hubo, hay que decirlo, un momento en el que ella se detuvo, tras dividir en porciones uno de los lados del pecho del ave, no pudiendo resistirse a aquellas arraigadas leyes de economía que siempre la habían condenado a una pobreza sin razón.

—¡No, señora, córtelo entero! Yo sólo me comeré esa parte!

Era mentira. A tal punto había llegado la incandescencia del amor familiar en mí, que era capaz de comer poco, nada más que para que los otros cuatro pudiesen comer sin restricciones. Y el diapasón de los

* *Farofa:* Harina de mandioca tostada con manteca o grasa (N. del T.).

otros era el mismo. Aquel pavo comido a solas, redescubría en cada uno lo que la rutina ahogara por completo, amor, pasión de madre, pasión de hijos. Dios me perdone, pero estoy pensando en Jesús... En aquella casa de burgueses bien modestos, se estaba realizando un milagro digno de la Navidad de un Dios. El pecho del pavo quedó totalmente reducido a porciones amplias.

—¡Yo sirvo!

"¡Es un loco, realmente! ¡Qué tiene que servir, si en esta casa siempre fue mamá la que sirvió!". Entre risas, grandes platos llenos me fueron pasados y empecé una distribución heroica, mientras le ordenaba a mi hermano que sirviera la cerveza. Vi en seguida un admirable trozo de "cáscara", lleno de gordura, y lo puse en el plato. Y después amplias porciones de carne blanca. La severa voz de mamá cortó el silencio angustiado con que todos aspiraban a su parte del pavo.

—¡No olvides a tus hermanos, Juca!

¡Qué se iba a imaginar, la pobre, que aquél era su plato, el de la Madre, el de mi amiga maltratada, que sabía todo de Rose, de mis crímenes; a la que yo sólo me acordaba de comunicar lo que la hacía sufrir! El plato quedó sublime.

—¡Mamá, éste es para usted! ¡No, no lo pase!

Entonces ella no pudo más con tamaña conmoción y empezó a llorar. Inmediatamente, lo hizo mi tía, cuando se dio cuenta que el próximo plato sublime sería para ella, y sus lágrimas fueron un diluvio. Y mi hermana, que no conocía hasta entonces otras gotas que las que deja caer la canilla cuando está cerrada, se desparramó en llantos. Entonces empecé a decir un montón de sandeces para no llorar también. Yo tenía diecinueve años... ¡Vaya familia tonta que veía un pavo y lloraba! Cosas como ésas, decía. Todos trataban de sonreír, pero ya la alegría se había convertido en un imposible. Es que el plato había evocado por asociación la imagen indeseable de mi padre muerto. Mi padre, con su figura cenicienta, venía a arruinarnos nuestra Navidad. Me puse furioso.

Bueno, empezamos a comer en silencio, enlutados, y el pavo estaba perfecto. La carne blanda, de un tejido muy tenue flotaba agradabilísima entre los sabores de las farofas y del jamón, de vez en cuando herida, inquieta y otra vez deseada, por la intervención más violenta de la ciruela negra y el estorbo petulante de los pedacitos de nuez. Pero papá sentado allí, gigantesco, incompleto, era una censura, una llaga, la prueba de nuestra impotencia. Y el pavo estaba tan rico, y mamá por fin sabía que el pavo era un manjar digno de Nuestro Señor Jesucristo.

Empezó una lucha sórdida entre el pavo y la sombra de papá. Pensé que elogiar el pavo era fortalecerlo en la lucha, y lógicamente, yo había tomado decididamente el partido del pavo. Pero los difuntos cuentan con recursos viscosos, muy hipócritas, para alcanzar la victoria: no bien

terminé de elogiar el pavo la imagen de papá creció victoriosa, insoportablemente obstruidora.

—Sólo falta tu padre...

Yo ya no comía, ya no podía saborear aquel pavo perfecto, de tanto que me interesaba aquella lucha entre los dos muertos. Llegué a odiar a papá. Y ni sé que inspiración genial, de pronto me convirtió en hipócrita y político. En ese instante que hoy me parece decisivo para nuestra familia, tomé aparentemente el partido de mi padre. Me fingí triste:

—Es cierto... Pero papá, que tanto nos quería, que murió de tanto trabajar para nosotros, papá, allá en el Cielo, ha de estar contento... (vacilé, pero decidí no volver a nombrar el pavo) contento de vernos reunidos en familia.

Y todos, muy tranquilamente, empezaron a hablar de papá. Su imagen fue decreciendo, decreciendo, hasta convertirse en una estrellita brillante del cielo. Ahora todos comían el pavo con sensualidad, porque papá había sido muy bueno, siempre se había sacrificado tanto por todos nosotros, tan santo había sido que "ustedes, hijos míos, nunca podrán pagar lo que deben a nuestro padre". Papá se había convertido en un santo, una imagen agradable de ser contemplada, una estrellita nada molesta del cielo. Ya no perjudicaba a nadie, puro objeto de la contemplación más suave. El único muerto allí era el pavo, dominador, completamente victorioso.

Mi madre, mi tía, nosotros, todos estábamos desbordantes de felicidad. Iba a escribir "felicidad gustativa", pero era algo más que eso. Era una felicidad mayúscula, un amor de todos, un olvido de otros parentescos entorpecedores del gran amor familiar. Y fue, yo sé que fue aquel primer pavc comido en la intimidad de la familia, el inicio de un amor nuevo, modificado, más completo, más rico e inventivo, más complaciente y cuidadoso de sí mismo. Nació entonces una felicidad familiar para nosotros que, no quiero ser excluyente, algunos la tendrán así de grande, pero más intensa que la nuestra me resulta difícil imaginarlo.

Mamá comió tanto pavo que por un momento pensé que podía hacerle mal. Pero en seguida me dije: ¡Y bueno! ¡Que le haga mal! ¡Si tiene que morir de empacho, que por lo menos una vez en la vida coma pavo de verdad!

A tamaña falta de egoísmo me había transportado nuestro infinito amor... Siguieron después unas uvas livianas y unos postres, que, allá en mi tierra, llevan el nombre de "bien casados". Pero ni siquiera este nombre peligroso fue asociado al recuerdo de mi padre, a quien el pavo ya había convertido en dignidad, en un hecho de naturaleza indudable, en culto puro de contemplación.

Nos levantamos. Ya eran casi las dos, estábamos alegres, estimulados por dos botellas de cerveza. Todos se iban a acostar, dormir o dar vueltas en la cama, poco importa, porque también es algo bueno un insomnio

feliz. La broma es que Rose, católica antes de ser Rose, prometió esperarme con una botella de champagne. Para poder salir, mentí, dije que iba a la fiesta de un amigo, besé a mamá y le guiñé un ojo, que era mi manera de contarle a dónde iba y de hacerle sufrir lo que le correspondía. A las otras dos mujeres las besé sin guiños. ¡Y ahora, Rose!...

EL POZO

(1942)

A ESO de las once de la mañana, el viejo Joaquín Prestes [45] llegó a la pesquera. Aunque se empeñaba en mostrarse amable con el visitante que ese día había sido invitado a la pesca, venía malhumorado a causa de aquellas cinco leguas que se pasó corcoveando en el Ford T, sobre la pésima ruta. El estanciero, por lo demás, tenía cara de pocos amigos, endurecido por sus setenta y cinco años que lo momificaban en aquel esqueleto agudo y taciturno.

El hecho de que en la región había estallado la manía, por parte de los estancieros ricos, de adquirir terrenos en la barranca del Mogi. Allí instalaban sus pesqueras privadas. Joaquín Prestes, como no podía dejar de ser, estuvo entre los promotores de la moda: hombre celoso de sus iniciativas, más o menos cultor de cierta soberbia familiar —la suya había sido gente pionera en aquellos campos altos, exploradora de tierras vírgenes. Joaquín Prestes era ahora pionero en el establecimiento de pesqueras en la barranca fácil del Mogi. Dueño de estancias desde que naciera, reconocido como patrón siendo aún muy joven, jamás había tenido que construir tamaña riqueza con sus propias manos. Rico a más no poder, viajero experimentado, sin mucho que hacer, exploraba otra clase de suelos, insospechada por sus antepasados.

Había sido el introductor del automóvil en aquellos parajes, y si el municipio se enorgullecía ahora de ser uno de los mayores productores de miel, se lo debía al viejo Joaquín Prestes, que fue el primero quien pensó en establecer allí criaderos de abejas. Dominando el alemán perfectamente (promover su estudio en la zona fue una de sus iniciativas malogradas) contaba con una verdadera biblioteca de apicultura. Así era Joaquín Prestes. Testarudísimo, más apegado al mando que a la justicia, era un idólatra de la autoridad. Para adquirir su primer automóvil había ido a Europa, en aquellos tiempos en que los automóviles eran más europeos que norteamericanos. De allí volvió hecho una "autoridad" en

el asunto. Y lo mismo en relación a las abejas, de las que sabía todo. En una época hasta se le había dado por reeducar a las abejas nacionales, esas "puercas" que mezclaban la miel con el polen. Invirtió años y bastante dinero en eso, inventó nidos artificiales, cruzó las razas, hasta se hizo traer unas abejas amazónicas. Y si bien mandaba a los hombres y se hacía obedecer, con las abejas no tuvo más remedio que someterse y resignarse a que siguieran sin educarse. Y que nadie, ahora, se le acercara a hablarle de una inocente *jeteí* [46] porque Joaquín Prestes lo apedreaba a insultos. Ya no volvió a ser feliz cuando llegaba el tiempo de la florada en los cafetales o en los árboles frutales del pomar maravilloso. Lo amargaban completamente aquellas *mandassaias, mandaguaris, bijuris,* que venían a robarle la miel de la *Apis Mellifica* *.

Joaquín Prestes hacía bien todo lo que hacía. Tenía tres automóviles. Un *Marmon* de lujo [47] que lo llevaba de la estancia a la ciudad, de compras o a hacer visitas. Pero como era un poco estrecho para que cupiesen cómodamente adelante, él y su mujer que era gorda (la mujer no podía ir atrás con el mecánico, ni éste adelante y ella atrás), encargó que le hicieran un *Rolls-Royce* a la medida, con dos asientos delanteros que parecían sofás de un *hall;* pagó por él más de cien *contos* **. Y ahora, por culpa de la pesquera y del camino nuevo, se había comprado un Ford T corcoveante; todos los días se le rompía alguna pieza, y su mal humor era constante.

¡Y hubo una cosa más en la que Joaquín Prestes fue pionero entre los estancieros! Se le había ocurrido hacer construir en la pesquera una casa de verdad, de ladrillo y teja, si bien no pretendía pasar allí más que las horas diurnas, tanto era el miedo a la malaria. Pero, si quería, allí podía descansar. Y se perfilaba, a medida que iba alzándose, casi como una *casa grande* ***, con un cuarto para el patrón, un cuarto para algún invitado, el amplio comedor, el balcón cubierto, tela por todas partes para evitar los mosquitos. A lo único que renunció fue al sistema de aguas corrientes porque costaba un ojo de la cara. Pero la casita [48], detrás de la residencia, hasta era un lujo, toda de madera lustrosa, pintadita de verde para confundirla con los papayos, los cerdos de raza en la parte más baja (¡jamás eso de cavarles una fosa!), y el jarrón de esmalte y tapa. En una parte no tocada del terreno, ya pastaban entre los pastos nuevos cuatro vacas y el marido, a la espera de alguien que quisiese un trago de leche caracu [49]. Y ahora que la casa estaba casi lista, su huerta poblada y unos lindos girasoles adelante, Joaquín Prestes no podía seguir

* En latín, en el original (N. del T.).

** Cada *conto* equivalía a 10.000 *réis*. El *réi* o *rey fue* la unidad monetaria del Brasil desde los tiempos de la colonia hasta ya entrado el siglo XX, cuando se lo reemplazó por el *cruzeiro* (N. del T.).

*** *Casa-grande* era y sigue siendo el nombre dado a la residencia de los señores en las grandes haciendas brasileñas. Por oposición a la *casa grande* estaba, hasta el siglo XIX, la *senzala,* especie de galpón donde dormían los esclavos (N. del T.).

contentándose con el agua de la heladera, traída siempre en el Ford dentro de dos termos voluminosos; había mandado a abrir un pozo.

Los encargados de hacerlo fueron hombres de la misma estancia, cuatro de esos peones que entienden un poco de todo. Joaquín Prestes era así. Tenía diez sombreros extranjeros, hasta un panamá que valía un *conto de réis;* otra de sus características eran las medias, no usaba otras medias que las que le hacía su mujer; "para economizar" decía. Además de aquellos cuatro peones que cavaban el pozo, había dos más que estaban afanándose en la terminación de la casa, y los martillazos monótonos llegaban hasta la fogata encendida junto al pozo. Y todos muy descontentos, muchachos de zona rica y bien servida por el progreso, arrojados allí, en aquel cebadero de malaria. Obedecieron, dependientes como eran, pero corroídos por la disconformidad.

El único que entendía que por fin sus cosas se iban encaminando era el cuidador, ese paisano cabal, bagre perezozo de las costas del río, devoto eterno de la malaria, el aguardiente y la guitarra, más la mujer y cinco hijos raquíticos. El ahora, si quisiera, tendría leche, huevos frescos y verduras en cantidades. Pero le bastaba con saber que podía contar con ellos. Seguía comiendo porotos con harina y la carne seca de los domingos.

Había soplado un frío terrible en ese fin de julio, bien diferente de los inviernos de aquella zona paulista, siempre secos en los días claros y soleados, y las noches de una nitidez sublime, perfectas para quien puede dormir al calorcito. Pero aquel año, unas lluvias diluvianas inundaban todo, el cuero de las billeteras se enmohecía en el bolsillo y el café se pudría en el suelo.

En la pesquera, el frío se había vuelto feroz, lavado por aquella humedad maligna que, además de los peces, era lo único que el río sabía entregar. Joaquín Prestes y su visitante fueron acercándose a la fogata de los peones, quienes de inmediato se incorporaron, estrujando el sombrero en la mano, buenos días señor, buenos días señor. Joaquín sacó el reloj del bolsillo, con mucha lentitud, examinó detenidamente la hora. Sin censura aparente, preguntó a los peones si todavía no habían empezado a trabajar.

Los peones respondieron que sí, pero que con aquel tiempo nadie podía aguantarse mucho rato dentro del pozo prosiguiendo la perforación. Les pareció que lo mejor era hacer otra cosa y habían ido a dar una mano en la terminación de la casa.

—Yo no los traje aquí para hacer la casa.

Los peones estaban terminando el café del mediodía. Se espaciaron las frases, incómodos, ya no sabían ni cómo estar parados. Los silencios se hicieron largos y desagradables. Pero el viejo Joaquín Prestes seguía impasible, esperando más explicaciones, sin dar el menor indicio de comprender ni de disculpar a nadie. De los peones, el más aplomado era un mulato, esbelto, fortísimo, de muy oscuro color. Todavía no había

hablado. Pero fue él quien terminó inventando una manera humillante de ocultar la culpa inexistente, dándole un poco de felicidad al dueño. De pronto comentó que ahora el trabajo se había vuelto todavía más difícil porque finalmente el agua había empezado a brotar. Joaquín Prestes se sintió satisfecho, era evidente, y todos suspiraron de alivio.

—¿Sale mucho?

—El agua viene con fuerza, sí señor.

—Pero hay que cavar más.

—¿Cuánto más calculan que tendrán que cavar?

—Y... unos dos palmos más.

—Palmo y medio, Zé.

El mulato, contrariado, se dio vuelta hacia el que había hablado, un muchacho blanco, menudo, de color enfermizo.

—Usté, marcó, mano...

—Sí, marqué...

—Entonces con dos días más de trabajo tendré agua suficiente.

Los peones se miraron. Fue José quien volvió a hablar:

—Bueno... yo no sé, hay mucho barro... El pozo es hondo; de nosotros el único liviano es él. No hay otro que pueda bajar...

—¿Cuánto mide?

—Cuarenta y cinco palmos.

—¡Diablos! exclamó Joaquín Prestes. Pero luego se quedó mudo, sumido en su reflexión. Era evidente que estaba muy lejos, a solas consigo, decidiendo algo esencial. Después pareció que dejaba de pensar, entregándose con minuciosa lentitud a liar un cigarrillo de paja. Los peones esperaban, envueltos por aquel silencio que los despreciaba, insoportable así. El muchacho menudo, de color enfermizo, no pudo más, como si se sintiera culpable de ser él el más liviano de todos. Súbitamente dijo:

—Si es por mi culpa no; Zé, que yo bajo bien.

José volvió a mirar a su hermano con ojos enfurecidos. Iba a decir algo pero se contuvo mientras otro tomaba la delantera.

—¡Pero cómo va a seguir haciendo el trabajo en medio de esa humedad terrible!

—Si por lo menos pudiéramos turnarnos; claro que... —murmuró el cuarto, también regularmente liviano de cuerpo pero nada dispuesto a sacrificarse. Y decidido, agregó:

—Con toda esta llovedera la tierra está demasiado blanda y se hunde. ¡Dios te libre!...

Entonces José ya no pudo aplazar el presentimiento que lo invadía y protegió a su hermano:

—¡Tás loco, mano! ¿olvidaste tu enfermedad?...

La enfermedad; nunca la llamaba por su nombre. El había dicho que Albino andaba mal del pecho [50]. Claro, hay que explicar eso de que uno de los dos hermanos fuera mulato y el otro blanco. El padre, un español,

se había unido primero con una negra del litoral, y cuando ella murió cambió de gusto, se vino hacia la zona del litoral paulista a casarse con una muchacha blanca. Pero la mujer había muerto al dar a luz a Albino, y el español, siempre amigo de los cambios, volvió a casarse aunque esta vez con el aguardiente. José, ya crecido, dentro de todo soportó bien la orfandad, pero Albino, del que sólo se ocupaban, cuando se acordaban de él las mujeres de los colonos vecinos, comió tierra, tuvo tifus, escarlatina, disentería, sarampión, tos convulsa. Cada año tenía una enfermedad nueva y el padre volvía a reprenderlo cada enero: "Vamos a ver qué otra porquería te pescas este año!" y bebía más. Hasta que desapareció para siempre.

Albino tuvo, aunque más no fuera para demostrar la razón que tenía el hermano, un fuerte acceso de tos. Y Joaquín Prestes dijo:

—¿Ya se te acabó el remedio?

—Todavía me queda algo, señó.

Era el propio Joaquín Prestes quien le compraba el remedio a Albino y se lo obsequiaba, sin descontárselo del sueldo. En cambio le descontó los tres mil quinientos *reis* de costo de una vidriera que el muchacho había roto. Pero, en última instancia, era, como vemos, capaz de subirse al *Marmon* y darse una vuelta hasta el pueblo nada más que para comprar aquel fortificante extranjero. "¡Un platal!", protestaba. Y tenía motivos: costaba dieciocho mil *réis*.

Con el rumbo que había tomado la charla, los peones se dieron cuenta que todo se iba encauzando del mejor modo posible. Uno comentó:

—Vamos a ver si sale el sol y seca un poco el barrial. Entonces Albino podrá bajar al pozo.

Albino se sintió humillado por su condición de enfermo y repitió agresivo:

—¡Yo puedo bajar en cualquier momento, ya lo dije!

José estuvo a punto de decir algo pero refrenó el impulso y miró con odio a su hermano. Joaquín Prestes afirmó:

—Hoy el sol no va a salir.

El frío era terrible. El café hirviente, servido por la mujer del cuidador, no reconfortaba en lo más mínimo de la humedad que corroía los huesos. El aire sombrío cerraba los corazones. No se veía volar un solo pájaro, a lo sumo algún pío lastimero venía a derramar más tristeza sobre el día. Apenas se alcanzaba la cuesta de la barranca, el río no se veía. Era una franja sucia de niebla, que vista en la distancia parecía intransponible.

La afirmación del estanciero había descargado de nuevo sobre el ambiente un clima aprensivo. El que estuvo de acuerdo con él fue el cuidador, quien se acercó. Se tocó levemente el sombrero, se frotó con fuerza las manos, rumor de lija sobre el fuego. Bajo, con voz taciturna, propia de alguien encariñado con aquel clima malo, dijo:

—Hoy no hay pesca.

Nada más se dijeron. Por fin el patrón, alzando un busto impresionantemente puntiagudo, se enderezó, rígido, y todos se dieron cuenta de que él ya había decidido todo. De mala gana, sin mirar a los peones, ordenó:

—Bien... a continuar todos la casa; ustedes ganan.

La última reflexión del estanciero pretendía ser cordial. Pero había sido cortante. Hasta su huésped se sintió herido. Los peones, en un abrir y cerrar de ojos, se dispersaron, pero antes de que desaparecieran, volvió a oírse la voz de Joaquín Prestes:

—Tú, Albino, acompáñame: quiero ver el pozo.

Se quedó allí unos segundos más impartiendo órdenes. Había que intentar una jugada así mismo. Finalmente arrojó la colilla del cigarrillo a la fogata, y con el visitante se dirigió hacia el promontorio, a unos veinte metros de la casa, donde estaba el pozo.

Albino ya se encontraba allí, retirando con mucho cuidado las tablas que cubrían la abertura. Joaquín Prestes pretendía que ni siquiera durante la construcción cayeran cosas a la futura agua que él iba a beber. Finalmente no quedaron más que aquellas tablas anchas, largas, de *cabreúva* [51] que impedían que la tierra de los bordes se desmoronara. Y además estaba aquel aparato primario, que "no era muy vistoso ni el definitivo", según le explicó rápidamente Joaquín Prestes al visitante, ya que servía por ahora para que bajaran los peones al pozo y subieran tierra.

—¡No pise ahí, don Prestes! —gritó Albino asustado.

Pero Joaquín Prestes quería ver su agua. Con más cuidado, se arrodilló en una de las tablas del borde y afirmando bien las manos en otras dos que atravesaban la boca del pozo y servían apenas para apoyar los baldes [52], adelantó el cuerpo para asomarse. Las tablas se arquearon. De pronto, haciendo un movimiento angustiado, gritó:

—¡Mi lapicera!

Se alzó con ímpetu y sin preocuparse por apartarse de aquella bocaza traicionera, miró a los peones con indignación:

—¡Carajo! ¡Con lo mucho que quiero mi lapicera a fuente! ¡Les pido que comprendan: no me resigno a perderla! ¡Alguien va a tener que bajar allí a buscarla! ¡Llama a los otros, Albino! ¡Y rápido! que con el barro revuelto como está la lapicera se debe estar hundiendo!

Albino fue corriendo. Los demás peones vinieron de inmediato, solícitos, ya nadie era capaz de escabullir el bulto ni nada por el estilo. Para ellos era evidente que la pluma del patrón no podía quedar allí dentro. Albino ya se estaba sacando los zapatones y la ropa. En un segundo estuvo desnudo de la cintura hacia arriba, se arremangó el pantalón. También fue un segundo, lo que bastó para que todo lo demás estuviera listo, especialmente la cuerda con el nudo grueso donde el muchacho habría de afirmar los pies al hundirse en la oscuridad del agujero. José

y otro, firmes, sostenían la garrucha. Albino tomó rápidamente la cuerda. se aferró a ella, balanceándose en el aire. José miraba, atento:

—Cuidao, mano. . .

—Date vuelta.

—Albino. . .

—¿Ño? [53]

—. . . trata de no dejar la cuerda, así no pisas la lapicera. Pasa la mano suavemente sobre el barro. . .

—Creo que lo mejor va a ser cruzar un palo en la cuerda para afirmar los pies.

—¡No digas tonterías, hermano! ¡Sigue dándome cuerda!

José y el compañero obedecieron; Albino desapareció en el pozo. La roldana gimió, y a medida que la cuerda se desenrollaba el quejido fue en aumento, hasta que se convirtió en un aullido lacerante. Todos estaban atentos; de pronto se escuchó el grito de aviso de Albino, que llegó apagado hasta la superficie. José dejó de operar con la garrucha y apoyó en ella su pecho.

Todos esperaron, inmóviles. Joaquín Prestes y su amigo, se asomaban al fondo, medio olvidados de que la tierra de los bordes podía desmoronarse. Pasó un minuto, luego otro, la tensión era agobiante. Pasó más tiempo y José no se contuvo. Mientras se aferraba firmemente con la mano derecha al manubrio de la garrucha, los músculos saltaron en el brazo magnífico. Se inclinó cuanto pudo al borde del pozo:

—¿La encontrasteeee?

No hubo respuesta.

—¡Encontraste, manoooo! . . .

Pasaron unos segundos más. El visitante no pudo soportar tanta angustia y se alejó con el pretexto de pasear un poco. La voz del pozo, en un tono sordo, irónicamente suave, se dejó oír arriba en algo parecido a un "no". Los minutos pasaban, ya nadie toleraba la ansiedad. Albino debía estar perdiendo las fuerzas, pegado a aquella cuerda, en cuclillas, pasando la mano sobre el barro cubierto de agua.

—José. . .

Volviéndose hacia él y dándose cuenta dónde estaba el viejo, José no esperó la orden que seguramente iba a darle e increpó ásperamente al patrón:

—¡Salga de ahí, don Prestes; la tierra puede soltarse!

Joaquín Prestes se alejó de mala gana. Después prosiguió:

—Grítale a Albino que se pare en el barro, pero que se pare en un solo lugar—. José se apresuró a trasmitir la orden. Sacudió la cuerda. Y ahora, aliviados, los peones intercambiaron algunas palabras. Al flaco, que sabía leer, no se le fue a ocurrir mejor cosa que decir que en el diario que vendían en el almacén de la estación se hablaba del caso del "Sepultado de Campinas". El otro se confesó pesimista con respecto a la lapicera, pero poco, para no disgustar al patrón. José mudo y cabizbajo, había

clavado los ojos en el suelo, reconcentrado. Pero la experiencia les decía a todos los que estaban allí que la pluma se había metido en el barro blando y que para encontrarla lo primero que había que hacer era agotar el agua del pozo. José alzó la cabeza decidido:

—Así no vamos a conseguir nada, patrón; hay que secar el pozo.

Joaquín Prestes estuvo de acuerdo. Le gritaron a Albino que subiese. El insistió todavía unos minutos. Todos esperaban en silencio, irritados por aquel empecinamiento de Albino. La cuerda volvió a agitarse, llamándolo. Luego José aferró el manubrio de la garrucha y gritó:

—¡Listo!

La cuerda se tensó, rígida. Sin esperar que el otro peón lo ayudase, José, con músculos movidos por el amor, hizo girar solo la roldana. El resorte dejó escapar un gemido ahogado, quejándose de la rapidez con que la hacían girar, y siguió hasta el fin aullando, gimiendo.

—¡A ver si engrasan eso de una vez!

Recién cuando Albino surgió en la boca del pozo, la roldana dejó de gemir. El muchacho estaba hecho un monstruo de barro. Saltó a tierra firme y dio tres pasos tambaleándose, medio atontado. Bajó mucho la cabeza sacudida por estertores. ¡Brrr!, agitaba las manos, los brazos, las piernas, formando un halo de barro pesado que caía en capas al suelo. Dijo lo que todos esperaban:

—¡Frío de mierda!

Empezó a ponerse, sucio como estaba, ansioso, la camisa, el pullover agujereado, el saco. José fue a buscar su propio abrigo y lo puso silencioso sobre la espalda menuda del hermano. Albino lo miró, la suya fue una sonrisa casi de gratitud. Con un gesto femenino, feliz, se encogió dentro de la ropa, complacido.

Joaquín Prestes estaba terriblemente exasperado, se veía. Ni siquiera se preocupaba por disimularlo delante de su invitado. El cuidador se había acercado a informarle que su mujer mandaba a decir que el almuerzo del patrón ya estaba listo. Hizo oír un "Ya voy" duro, sin dejar de prestar atención a los peones. Al flaco se le ocurrió entonces que debían traer del pueblo un pocero de profesión. Joaquín Prestes puso el grito en el cielo. ¡No iba a pagar un pocero por una pavada! ¡Lo que pasaba era que ellos no tenían el menor espíritu de colaboración! ¡Después de todo, vaciar un pozo de agua no era cosa del otro mundo! A los hombres no les gustó, sintieron que el patrón los estaba tratando como un negrero. Un orgullo herido se adueñó de todos. Y fue el propio flaco, más independiente, quien miró a José a los ojos, alentando al más fuerte, y preguntándoselo a medias y a medias diciéndolo, dijo:

—¡Bámo!

De inmediato comenzaron los preparativos, fueron a buscar el balde, cambiaron las tablas cruzadas sobre el pozo por otras más resistentes que soportasen el peso de un hombre. Joaquín Prestes y su huésped se fueron a almorzar.

El almuerzo fue grave, pese al gusto sabroso del dorado [54]. Joaquín Prestes era pura rispidez. Estaba empecinado, primaria, ciegamente, en recuperar hoy mismo su pluma. Para él, no había entre el honor, la dignidad y la autoridad, graduación posible; eran una sola y misma cosa: era lo mismo costear los gastos de la mujer de uno que recuperar la pluma perdida. Dos veces el visitante, con aire de quien no entiende, preguntó sobre el pocero de la ciudad. Pero solamente el Ford podía ir a buscar al hombre y Joaquín Prestes, ahora que el cuidador había dicho que no había pesca en la zona, se había empecinado en demostrar que, en su pesquera, sí había. Además, ¡qué diablos! ¡Eran sus peones quienes iban a secar el pozo, esos imbéciles! Lo consumía una cólera desesperada. Culpando a sus peones, Joaquín Prestes lograba distraer la enorme culpa que le daba el estar haciéndolos trabajar injustamente.

Después de almorzar llamó a la mujer del cuidador, le ordenó que llevara café a los hombres, pero que estuviese bien caliente. Le preguntó si no había aguardiente. Ya no quedaba, consumida por el frío de aquellos días. Se encogió de hombros. Vaciló. Incluso llegó a levantar los ojos en dirección al visitante, casi como consultándolo. Terminó disculpándose, iba a darse una vueltita hasta el pozo para ver en qué andaban los peones. Y no se habló más de la pesca.

Todos trabajaban febrilmente. Uno bajaba el balde, otro, agitando con fuerza la cuerda, lograba finalmente acostar el balde en el fondo para que el agua entrase en él. Y cuando el balde volvía, después de haber estado un buen rato allá dentro, venía cargado sólo por debajo de la mitad y casi nada más que de barro. Pasaba de mano en mano para ser vaciado lejos, no fuera cosa de que el agua se infiltrase en el terreno de los bordes del pozo. Joaquín Prestes preguntó si el volumen del agua había descendido. Hubo un silencio tenaz de los peones. Uno, finalmente, habló con arrogancia:

—¡Qué va a bajar!

Joaquín Prestes se quedó donde estaba, inmóvil, vigilando el trabajo. Después fue el propio Albino, más servil, quien conjeturó:

—Si tuviese dos baldes...

Sus compañeros se sobresaltaron, inquietos, intercambiando miradas. Y el maldito aquél del cuidador no tuvo mejor idea que recordar que su mujer tenía un balde en su casa; lo fue a buscar.

—¡No vamos a poder ni siquiera con dos baldes, es inútil! ¡Hay demasiado barro! Brota mucha agua...

Entonces José salió de su mutismo fiero para poner las cosas en claro:

—Haya o no haya dos baldes, lo que hace falta es gente allí dentro; y Albino no baja más.

—¡Pero Zé, déjate de historias! —se quejó Albino, en un estallido.

El día, por lo demás, se había templado un poco, aunque seguía siempre oscuro, el cielo cubierto por nubes de plomo. Ningún pájaro. El viento había amenguado a eso de la una de la tarde y el aire, menos

tajante, dejaba que el trabajo calentase los cuerpos activos. José se había vuelto con tamaña indignación hacia su hermano que a nadie le pasó desapercibido; incluso sin la menor consideración hacia el viejo Joaquín Prestes; era evidente que Albino estaba a punto de recibir uno de esos sopapos a los que estaba acostumbrado cuando lo sorprendían jugando al truco [55] o prendido al aguardiente. El flaco decidió sacrificarse para evitar mayores disgustos. Intervino rápidamente:

—¡Nos alternaremos tú y yo, José! La próxima vez voy yo.

El mulato sacudió la cabeza, desesperado, tragándose la rabia. El balde llegaba y todos se entregaron a los nuevos preparativos. El viejo Joaquín Prestes seguía allí, mudo e inmóvil. De vez en cuando salía de su estatismo para sacar el reloj con sus modos lentos y consultar la claridad del día; todo en él era censura tiránica, un mutismo que despertaba vergüenza y remordimiento casi, en aquellos hombres.

Y el trabajo proseguía, infructífero, sin cesar. Albino permanecía allí dentro todo el tiempo que podía, y los baldes lentos, en aquel exasperante ir y venir. Y ahora a la roldana se le había dado por chirriar tanto que hubo que engrasarla; de otra manera ya nadie la soportaba. Joaquín Prestes, mudo, miraba la enorme boca del pozo. Y cuando Albino no aguantaba más el flaco lo reemplazaba. Pero éste, después del primer viaje al fondo, llegó a sentir un miedo tal, que se hacía el lerdo a propósito, y se demoraba en recomendaciones a todos, precisando sus exigencias. En dos ocasiones había hablado de aguardiente. Entonces el cuidador recordó que el japonés de la otra orilla lo vendía. Bastaba darse una vueltita hasta allá, que el hombre también tenía siempre en la red, pescada en la laguna, alguna *traíra* [56].

Ese fue el momento en que Joaquín Prestes se descontroló por completo. El se daba cuenta perfectamente de la mala voluntad de todos. Cada vez que el flaco tenía que bajar se pasaba cinco, diez minutos buscando excusas, desvistiéndose despacio. ¡Incluso tuvo ganas de ir al retrete y tuvieron que tragarse aquella espera insoportable! (Y lo cierto era que el agua surgía con más fuerza ahora, libre ya del barro pesado. El día se iba yendo. Y una de las veces en que Albino subió, incluso contra su forma habitual de ser, se lo vio irritado porque encontró el pozo en las mismas condiciones).

Joaquín Prestes gritaba, enloquecido de rabia. ¡Al cuidador le dijo que fuese a ocuparse de las vacas, que se dejase de inventos! ¡No pensaba pagarle el aguardiente a nadie, inútiles! ¡El no estaba allí para alimentar los vicios de nadie!

Los peones, de pronto, miraron todos al patrón, golpeados por el insulto, lastimadísimos, ya sin más paciencia. Pero Joaquín Prestes seguía insistiendo, con los ojos clavados en el flaco:

—¡Sí, señor!... ¡Borracho!... ¡Sáquese la ropa más rápido! ¡Cumpla con su deber!...

El muchacho no soportó la mirada cortante del patrón, bajó la cabeza, empezó a desvestirse. Pero hacía todo con más lentitud aún, rumiando una rebelión inconsciente, que se escapaba por la respiración precipitada, silbando sordamente por la nariz. El visitante, advirtiendo el peligro, intervino. Para él sería un gran gusto llevarle un pescado a su mujer; si Joaquín Prestes no tenía inconveniente, él iría con el cuidador hasta lo del japonés. E irritado le hizo una seña al campesino. Se fue, huyendo de aquello, sin ni siquiera esperar el asentimiento de Joaquín Prestes. Este apenas encogió los hombros, inmóvil de nuevo, atento al trabajo del pozo.

Cuando más o menos una hora después, el visitante regresó al pozo, traía con disimulo una botella de caña. La ofreció con alegría a los peones, pero ellos se limitaron a mirar al visitante de soslayo, sin responderle nada. Joaquín Prestes ni siquiera miró, y el visitante se dio cuenta que algo grave había ocurrido. El ambiente estaba tensísimo. No se veía a Albino ni al flaco que lo reemplazaba. Y no estaban tampoco en el fondo del pozo, como el visitante creyó.

Minutos antes, con el pozo casi seco ahora, el flaco que ya había visto desprenderse un bloque de tierra del borde, se negó a descender cuando llegó su turno. Fue medio minuto apenas de discusión agresiva entre él y el viejo Joaquín Prestes, baja, no bajo, y el peón, en un acto de desesperación, se despidió a sí mismo, antes que el estanciero lo echase. Y se fue, dándole la espalda a todo, ocho años de estancia, abrumado, sin saberlo, por una tristeza honda. Y Albino, sumido en aquella mansedumbre enfermiza de los débiles, para evitar que las cosas llegaran a peores, dijo que él iba a volver a bajar, sin darse tiempo siquiera de recuperar el aliento. Los otros dos, sintiendo la proximidad acechante de un fantasma imprevisible que desencadenara cosas todavía más terribles, se acobardaron y Albino volvió a bajar al fondo del pozo.

El viento, que ahora soplaba con fuerza, azotaba de una forma inaguantable. Los peones temblaban mucho, e incluso el visitante. El único que no temblaba era Joaquín Prestes, firme, fijos los ojos en la boca del pozo. La despedida del peón lo había disgustado terriblemente, y ahí estaba ahora, sumido en un asombro amargo. Nunca se había podido imaginar que pudiera sobrevenir una circunstancia en la que el adversario se arrogase la iniciativa de decidir por sí mismo. Se sentía pasmado. Que de cualquier modo hubiera echado al peón, era algo sobre lo que no le cabía duda, pero que éste se fuera por su propia voluntad, era algo que nunca se hubiera imaginado. La sensación de haber sido insultado había estallado sobre él como una bofetada. Si no reaccionaba sería una deshonra, ¿pero cómo vengarse?... Sólo las manos, frotándose lentísimas, denunciaban el desconcierto interior del estanciero. Y su amor propio no supo reaccionar sino con aquella decisión ya exasperada de conseguir la pluma, costase lo que costara. Los ojos del viejo se tragaban la boca del pozo, ardientes, casi con voluptuosidad. Pero la cuerda volvía

a sacudirse una vez más, frenéticamente ahora, avisando que Albino quería subir. Los obreros se precipitaron. Joaquín Prestes abrió los brazos, en un gesto de desesperación impaciente.

—¿Qué quiere? ¡Albino no paró ni diez minutos!

José aún lanzó una mirada implorante al jefe, pero éste no quería comprender nada más. Albino apareció en la boca del pozo. Venía aferrado a la cuerda, pegado a ella con terror, como temiendo soltarla. Dejando al otro peón a cargo de la manija de la garrucha, José, maternalmente, ayudaba a su hermano. Albino miraba a todos, con la cabeza ladeada, como cortada por la cuerda, y la boca abierta. Era casi imposible sostener aquella mirada estupidizada. Como no quería desprenderse de la cuerda, fue preciso que José le dijera, "soy yo, hermano", que lo tomara en sus brazos y lo ayudara a afincar los pies en la tierra firme. Entonces Albino dejó la cuerda. Pero con el frío súbito del aire libre, empezó a temblar descontroladamente. Lo sostuvieron para que no cayera. Joaquín Prestes preguntó si todavía quedaba agua allí abajo.

—Fa... fa...

Se llevó las manos estremecidas a la boca, con la intención de animar los labios muertos. Pero no podía controlar los gestos, tanto temblaba. Los dedos de él tropezaban en las narinas, se metían en la boca, el pretendido movimiento de fricción se extendía demasiado y la mano se quebraba en el mentón. El otro peón le frotaba la espalda. José se acercó, arrancó la botella de las manos del visitante, quiso destaparla pero no lo pudo hacer con sus dedos endurecidos, atrapó el corcho en la boca y lo arrancó. José estaba tan triste... Envolvió, ¡con qué suavidad!, la cabeza de su hermanito en el brazo izquierdo, le puso la botella en la boca:

—Beba, mano.

Albino tragó el alcohol que le llenó la boca. Tuvo aquella reacción deshonesta que dan los tragos fuertes. Finalmente pudo hablar:

—Falta... y estará seco.

Joaquín Prestes hablaba mansamente, compadecido; sin embargo, inflexible, comentó:

—Ya ves, Albino: si tú la hubieses buscado seguro que la encontrabas, mientras tanto el agua sigue brotando.

—Si yo tuviese una luz...

—¿Y por qué no? Llévala.

José terminó de frotar a su hermano. Se volvió hacia Joaquín Prestes. Tal vez ni siquiera se le notase el odio en la mirada, estaba tranquilo. Aplomado, mirando al viejo a los ojos, dejó caer su decisión:

—Albino no baja más.

Joaquín Prestes, profundamente herido, recibió tal impacto al oírlo que parecía la imagen descompuesta del furor. Retrocedió un paso. Instintivamente, defendiéndose, llevó una mano al revólver. Vociferó ya sin pensar:

—¿Cómo que no baja?

—No, señó; no baja más. Yo no quiero.

Albino aferró el brazo del hermano pero recibió tal cachetazo que casi se cae. José apoya las manos en las caderas, todo en él es lento, de una flema mortal. La mirada no pestañea, metida en la de su enemigo. Lo repite una vez más, bien bajito, pero rotundo:

—No, señó; yo no quiero.

¡Qué mal pavoroso debió haber vivido Joaquín Prestes en aquel instante! La expresión de su rostro había cambiado de repente, ya no era cólera; la boca entreabierta, los ojos blancos, metálicos, se sostenían ante la mirada pura, tan calma, del mulato. Así permanecieron. Caían ahora las primeras sombras del atardecer. El cuerpo de José osciló unos milímetros, el esfuerzo moral había sido excesivo. Que su hermano no volvía a bajar era algo que estaba decidido, pero todo lo demás era tristeza en José, una desolación vacía, una seminconsciencia de culpa inculcada por los siglos.

Los ojos de Joaquín Prestes reasumían una vibración humana. Finalmente bajaron, para ir a fijarse al suelo. Después inclinó la cabeza, de súbito, reflexionando. Sus hombros también fueron cediendo de a poco. Joaquín Prestes se quedó sin perfil. Todo en él era sordidez.

—No vale la pena...

Tampoco tuvo dignidad para soportar la apariencia externa de la derrota. Roncamente exclamó:

—¡Pero qué cosa, muchacho! ¡Vamos, sal de mi vista!

Albino sonrió, se le iluminó el rostro agradecido. El visitante sonrió, tratando de aliviar el ambiente. El otro peón sonrió también, acobardado. José no sonrió. Dio vuelta la cara, tal vez para no mostrar la mirada estremecida. Pero en sus hombros encorvados, en la cabeza clavada en el pecho, podía verse que estaba fatigadísimo. Había vuelto a frotar maquinalmente el cuerpo de su hermano, quien ya no necesitaba aquello. Ni Albino ni nadie, ya que aquel incidente había ahuyentado por completo cualquier veleidad del frío.

Tampoco sonrió el campesino, que allí estaba, recién llegado en mitad de la discusión para avisar que las *traíras* tal como Joaquín Prestes exigía, ya estaban debidamente limpias y envueltas en bolsas de lino blanco, listas para partir. Joaquín Prestes rumbeó hacia el Ford. Todos lo siguieron. Aún había en él restos de altivez lastimada que se empeñaba en disimular. Hablaba con rispidez, transmitiendo la ley con lentitud:

—Mañana los quiero listos a todos. Haga o no haga frío les mando al pocero temprano. Y tú... José...

Se detuvo, dio media vuelta, miró con firmeza al mulato:

—.... Otra vez fíjate bien cómo te diriges a tu patrón.

Volvió a ponerse en marcha, pero agitado ahora, en dirección al Ford. Los que estaban más cerca de él aún pudieron escucharlo cuando murmuraba por lo bajo: "...Yo no soy ningún desalmado..."

Dos días después el peón emergió del pozo con la pluma. Fueron a llevársela a Joaquín Prestes quien, sentado en su escritorio, ponía al día los documentos de la estancia. Al verlos llegar dio un salto, abrió el paquete despacio. La lapicera se veía muy limpia, pero arañada. Era evidente que los hombres habían tratado con cariño aquel objeto medio místico, que era capaz de escribir solo. Joaquín Prestes la probó pero no escribía. La abrió, la examinó, en algún lado debía haber arena. Finalmente descubrió la rajadura.

—¡Me la pisaron! ¡animales!...

Tiró todo a la basura. Del cajón de abajo sacó una cajita y la abrió. Había en ella varios lápices y tres plumas. Una era de oro.

NOTAS A LOS CUENTOS

I.—BELAZARTE

Nizia Figueira, para servirlo (1925)

[1] Este cuento y el siguiente forman parte de *Los cuentos de Belazarte,* vol. V, de las *Obras Completas* de M. A.
El libro, publicado por primera vez en 1934, con el título de *Belazarte,* reúne cuentos escritos entre 1923 y 1926 y trae la marca de las investigaciones sobre el lenguaje del período nacionalista. Casi todos los cuentos tienen como escenario la ciudad de São Paulo, cuando empezaba a expandirse. En cuanto a los personajes, pertenecen en general a la pequeña burguesía o al proletariado de origen ítalo-brasileño que vivía en los arrabales.

[2] Todos los cuentos de esta colección comienzan de la misma manera: con la frase "Belazarte me contó", suponiendo la figura de un narrador-testigo, que relata el episodio al escritor.

[3] Dicho popular brasileño, que significa que cada uno debe mirar sus propios defectos, en vez de llamar la atención hacia los defectos ajenos.

[4] *Pinda:* abreviación de *Pindamonhangaba,* ciudad del interior del estado de São Paulo, situado entre las ciudades de São Paulo y Rio de Janeiro.

[5] Barrio obrero de São Paulo.

[6] Expresión popular que significa "murió".

[7] En el original *mia fia,* corruptela de "minha filha", usada entre los negros esclavos y sus descendientes.

[8] La proclamación de la República de Brasil se hizo en 1889.

[9] Viaducto que une las dos plazas más centrales de la ciudad, pasando sobre el valle de Anhangabaú. En la época de la narración, ésta era un área de pequeñas propiedades y casas modestas.

[10] Alusión a una de las palabrerías brasileñas más populares, la del tipo de temas encadenados, donde uno de los términos es el siguiente: "Hoy (o mañana) es domingo / Pata de Cachimbo / Cachimbo de barro / que bate en el jarro / el jarro es de oro / y bate en el toro / el toro es valiente / y cornea a la gente".

[11] El periódico más antiguo y, durante mucho tiempo, el más importante de São Paulo; fundado en 1854 por Joaquim Roberto de Azevedo Marques.

"¿Que no sufren los niños? ¡vaya si sufren!" (1926)

[12] Este cuento ejemplifica bien el interés de M. A. por la infancia, el cual resurge en otros cuentos como "Cuento de camisolita", "Vestida de negro" y en

numerosos episodios de la novela *Amar, verbo intransitivo. Piá* es un término tupí que significa *niño.*

[13] Alusión a la historia anterior de Teresita, descrita en el cuento "Caín, Caín y el resto", de la misma colección, y del cual representa en cierto modo su continuación. Por culpa de Teresita, dos hermanos, antes muy unidos, se enemistan y uno termina matando al otro; la narración finaliza con el asesinato del sobreviviente por el marido de la protagonista, el cual, a su vez, acaba en la cárcel.

[14] *Toré:* danza indígena, también en boga en el Nordeste a principios de siglo.

[15] *Tapera:* casa vieja y abandonada.

[16] El armadillo de jardín es un molusco pequeño que vive entre el follaje de los jardines.

[17] En el original *vó:* corruptela de *avó* (abuela).

[18] En el original *Guassú:* término tupí que significa grande.

[19] En el original *mandarová:* larva dañina que ataca las plantaciones. Animal peludo.

[20] En el original *Irará:* mamífero carnívoro de América del Sur, conocido también como *papa-mel.*

[21] En el original *chué:* despreciable, vil.

II.—CUENTOS NUEVOS

Primero de Mayo (1934-1942)

[22] Los tres cuentos que siguen pertenecen a la colección *Cuentos Nuevos,* vol. XVII de las *Obras Completas* de M. A. El volumen, preparado por el mismo escritor pero publicado después de su muerte, incluye nueve cuentos escritos entre 1930 y 1943, y representan muy bien la prosa de ficción de la madurez, libre de los exagerados experimentos del decenio del veinte.

En relación a los cuentos de *Belazarte,* éstos son más secos y muestran a menudo una nota de sarcasmo y de humor. La lista de personajes es más variada, y aunque el autor conserve cierta fidelidad a los "desheredados", incursionará en la aristocracia rural y en la burguesía media o alta de la ciudad.

[23] Una de las principales estaciones ferroviarias de São Paulo, que comunican, por un lado, la capital al puerto de Santos y, por el otro, al interior.

[24] Primo Carnera: pugilista italiano, célebre por su aspecto gigantesco, campeón mundial de boxeo a inicios de los años 30.

[25] Alusión a la letra del himno nacional brasileño.

[26] Gran jardín público, situado frente a la estación del mismo nombre. Antiguamente era lugar de recreo de las familias burguesas, pero en la época de la narración ya se reunían allí vagos y prostitutas.

[27] Plaza Central de la ciudad donde se realizan las concentraciones políticas más importantes.

[28] Palacio de exposiciones, de curioso estilo arquitectónico, situado en el Parque Pedro II (ver más adelante la nota 36).

[29] Designación corriente dada a los habitantes de Rio Grande do Sul.

[30] Tendencia política que se desarrolló en São Paulo a partir de la revolución constitucionalista del 32 y cuyo objetivo era separar el estado que perdiera la lucha

(el estado de São Paulo) del resto del Brasil, convirtiéndolo en un país independiente.

[31] Nombre de dos equipos de fútbol, enemigos, de la época: el primero congregaba a la población ítalo-brasileña blanca y obrera; el segundo a la masa indiferenciada, en parte de origen africano.

[32] Gran estación ferroviaria situada en el barrio obrero de Bras; desde allí, en una época, los trenes partían hacia Rio de Janeiro.

[33] El barrio proletario más importante de São Paulo para esa época; lo habitaban, sobre todo, descendientes de italianos.

[34] Abreviación de la vía férrea Central de Brasil, importante red ferroviaria que une la ciudad de São Paulo a la de Rio de Janeiro y cuya estación terminal era, para ese momento, la Estación del Norte.

[35] La más importante ciudad balnearia del estado de São Paulo, con un gran puerto y situada cerca de la capital.

[36] Gran parque público que se extiende en la parte baja de la ciudad, entre el *Largo da Sé* y el barrio de *Bras.*

[37] Designación popular dada, en esa época, a los agentes de policía (guardias civiles), derivada del silbato que utilizaban para el mantenimiento del orden y la orientación del tránsito.

[38] Designación popular dada a los habitantes del norte o del nordeste del país, debido a su cabeza achatada, rasgo étnico producto de la mezcla con indígenas.

El Pavo de Navidad (1938-1942)

[39] El aprovechamiento de los datos personales —como ya había ocurrido en dos cuentos de *Belazarte,* "Túmulo, túmulo, túmulo" y "Niña del ojo en el fondo"— reaparece en esta narración, tal como podrá verificarse al compararla con el episodio verdadero, de 1917, narrado en la cronología.

[40] La figura del padre del escritor surge innumerables veces, tanto en la obra de ficción (poesía y prosa), como en la correspondencia. En los *Cuentos Nuevos,* Carlos Augusto de Andrade —mencionado solamente como "mi padre"— aparece cuatro veces: en "El pavo de Navidad", en "Vestida de Negro", en "Federico paciencia" y en "Tiempo de camisolita". En las cuatro oportunidades es descrito con acentuado sentido crítico y una mezcla de resentimiento y hostilidad. El debía reaparecer todavía en el proyecto de un cuento, "La corona de laureles", que el autor no tuvo tiempo de realizar.
Carecería de importancia saber si la visión del padre que dejó M. A. es auténtica; pero sí es importante señalar que la misma define admirablemente un profundo sentimiento de rechazo.

[41] El personaje de la Tía Vieja surge en otro cuento de la misma colección, "Vestida de Negro", y en la conferencia sobre el Movimiento Modernista. Se trata, en la vida real, de la hermana mayor de la madre de M. A.: Doña Isabel do Carmo de Moraes Rocha, la matriarca de la familia; ella personifica siempre la fuerza negativa, paralizante, de la tradición o de la censura grupal.

[42] Se trata, en la vida real, de Doña Ana Francisca de Almeida Leite de Moraes —tía Nhanha— madrina de M. A. y quien reaparece en *Macunaíma,* haciendo zapaticos de tricot para el hijo de Ci. Cavalcanti Proença la confunde con la Tía Vieja, de la cual en realidad es la hermana menor.

[43] María de Lourdes de Andrade Camargo, la hermana menor de M. A. quien hizo, mientras estuvo soltera, las veces de su secretaria.

[44] El cuento atestigua admirablemente la afectuosa relación de M. A. con su madre, María Luisa de Moraes Andrade. Mientras la figura paterna surge, en el

conjunto de la obra, punitiva y castradora, la materna se caracteriza por la comprensión y la dulzura. María Luisa (para los íntimos, Mariquinha o Iá-Iá), reaparece en "Tiempo de camisolita" —otro cuento de la misma colección— siempre dividida entre la sumisión al marido y la dedicación a los hijos, encarnando bien cierta imagen de la madre brasileña. En su correspondencia, M. A. se refiere a ella frecuentemente y con extremo cariño.

El pozo (1942)

[45] El personaje Joaquín Prestes está inspirado en un pariente lejano del escritor, el hacendado de café Pío Laurenço Correa; fue en su finca en los alrededores de Araraquara, en el interior paulista, donde M. A. escribió *Macunaíma.* El episodio relatado es verídico y fue presenciado por el escritor, quien lo transcribe apoyándose muy poco en la fantasía. Pío Laurenço era, entre los familiares, el mejor amigo de M. A. y uno de sus interlocutores más importantes en cuanto al lenguaje. La correspondencia entre ambos, de gran interés, está recopilada y será publicada en un futuro (ver, para mayores informaciones, *Cronología,* año 1913).

[46] *Jeteí, mandassáias, mandaguaris, bijuris,* son nombres de especies diversas de abejas que producen excelente miel.

[47] Marca de automóvil, muy caro, de la época.

[48] Designación popular del W.C. En las casas rurales modestas era usual construir el W.C. separado de la casa, sin pozos; los excrementos servían de alimento a los cochinos.

[49] *Caracú:* raza bovina, de pelo corto y color compacto; su carne es muy apreciada.

[50] Perífrasis para designar la tuberculosis.

[51] Arbol de la familia de las leguminosas *(Myrocarpus frondosus)* conocido por su rigidez, especial para viguetas o estacas.

[52] En el original, *caçamba:* término brasileño para designar el balde atado a una cuerda para sacar el agua de los pozos.

[53] Corruptela de "señor".

[54] Pez de agua dulce, que puede medir más de un metro, muy apreciado por su carne.

[55] Juego de cartas (ver *Notas a Macunaíma,* 108).

[56] Pez de agua dulce, fluvial y lacustre, exquisito al paladar.

ENSAYOS – ARTICULOS
CARTAS

EL ALEIJADINHO[1] *

(1928)

A Fernando Mendes de Almeida

SI EXCEPTUAMOS los tiempos que corren, el período que va más o menos de 1750 a 1830, puede ser considerado como el de mayor malestar para la vida nacional brasileña. En él encontramos a Antonio Francisco Lisboa, el *Aleijadinho* (1730-1814).

La Colonia había producido, durante dos siglos, ciertas expresiones grandiosas de su significación histórica y social. La Guerra Holandesa, el *Bandeirismo,* Gregorio de Matos, la iglesia y convento de San Francisco en Bahía. Todos estos fenómenos, empero, son esporádicos, seccionados geográfica, cronológica y socialmente. Si bien pueden considerarse expresiones muy específicas del colonialismo, son frutos de las condiciones de determinadas *capitanías* **, no son frutos de la Colonia. No son resultado de la colectividad colonial, cuyas expresiones sólo comienzan a aparecer con frecuencia a partir de la segunda mitad del siglo XVIII en adelante, con la posición burocrática y centralizadora de la ciudad de Rio de Janeiro, con la expansión antimarítima de Minas Gerais, con la influencia del hombre colonial sobre la Metrópoli, con la normalización del mestizo.

Es entonces cuando Rio de Janeiro empieza a trabajar socialmente en el empleo que durante el Imperio *** habría de sustentar con tanta lógica... Rio de Janeiro es el mejor homenaje que ofrecimos al tropical instinto

* *Aleijado,* en portugués, significa lisiado. Antonio Francisco Lisboa fue llemado, aún en vida, *Aleijadinho,* vale decir *Lisiadito.* No hemos querido, en esta versión, traducir el apodo del gran escultor y arquitecto porque ya en Hispanoamérica se le conoce como *Aleijadinho* (N. del T.).

** *Capitanías:* Designación aplicada a las primeras divisiones administrativas del Brasil, de las cuales se originaron más tarde las provincias y, por último, los actuales estados del país (N. del T.).

*** M. de Andrade se refiere a la organización jurídico-política que tomó el Brasil a partir de su independencia de Portugal, en 1822. El imperio del Brasil tuvo como primer monarca a Don Pedro I, hijo del rey de Portugal, Don Juan VI. El segundo emperador, Don Pedro II, inició su gobierno en 1831 y lo presidió hasta la abolición del imperio, en 1889 (N. del T.).

burocrático de la nacionalidad. No correspondiendo a ninguna confluencia económica, a ninguna necesidad industrial o comercial del país, usando (y abusando mucho también) de su posición geográfica, Rio de Janeiro cumple estratégicamente con su sinecura lustrosa de capital de la Colonia y de la Nación Independiente.

La expansión de la Capitanía de las Minas fue real. El oro funcionó efectivamente como la primera fuente de atracción de la atención americana de los representantes de la metrópoli y de los brasileños coloniales. Por otro lado, los hechos francamente lamentables de la Inconfidencia * van a repercutir y a encontrar su desenlace en Rio de Janeiro. La manifestación colectiva de la plausible en título y verdadera en norma, Arcadia Ultramarina [2], se sabe que profetiza el romanticismo indigenista y lírico del Segundo Imperio. En el *Uruguai,* en las *Cartas Chilenas,* en las *Marilias* [3], están a la espera de la fecundación europea, las madres legítimas del *Y-Juca-Pirama* [4], de Castro Alves, de las *modinhas* del salón ochocentista. La expansión *minera* ** se caracteriza por otros fenómenos más concretos: José Joaquim da Rocha, que hacia 1770 funda la escuela de pintura bahiana, probablemente sea minero, y minero sin lugar a discusión es Mestre Valentim (muerto en 1813), quien vivió en Rio de Janeiro.

Es muy fuerte la influencia humana que la Colonia empieza a ejercer sobre la Metrópoli. El judío revoluciona a los portugueses con sus remoques: Matías Aires había ido a recoger en el "jardín de Europa" los pequeños claveles de la vanidad ya que en el San Pablito de aquella época no había vergel que floreciese. Las liras de Gonzaga hacen furor en Portugal, releídas y cantadas por todos. ¡De la *modinha,* entonces, ni qué decir! Y las azafatas de Doña María [5], no bien encontraban un momento de recreo, listo: se sumergían en la *modinha.* Caldas Barbosa, si bien mestizo, es muy aplaudido en las reuniones y serenatas de Lisboa, y a pesar de ser cura, es a través de las *modinhas* que conquista el aplauso. Hasta los extranjeros, como Link, advierten que la cantiga brasileña atrae más que la portuguesa, por presentar "mayor variedad y una alegría tan franca e ingenua como la nación que le dio origen". Y era también de la savia de la Colonia que empezaba a nutrirse, *lundusado* *** y empapado en nuestras mieles y en el negro dulce, el fado que muy pronto llegaría a ser representativo de Portugal.

Pero la prueba más importante de que había un brote colectivo de los perfiles raciales brasileños, lo constituye la imposición del mulato. La

* *La Inconfidencia:* Movimiento patriótico, encabezado por el alférez *Tiradentes,* a fines del siglo XVIII, y cuyo fin era liberar Brasil del régimen colonial portugués. Con menos frecuencia pero mayor propiedad, también se llama a la Inconfidencia, *Conjuración Mineira,* ya que estalló en Minas Gerais (N. del T.).

** Es decir, relativa a Minas Gerais (N. del T.).

*** El *lundú* era una danza rural africana cantada que luego, en el Brasil, se transformó en canción solista y fue tomando un carácter habitualmente cómico. De modo que con el adjetivo *lundusado* quiere dar a entender el autor lo muy influido por el lundú brasileño que habría de estar el fado (N. del T.).

Colonia, obligada únicamente por las circunstancias económicas que atravesaba, y sin la menor intervención política de Portugal, hacía dos siglos que venía enriqueciéndose con algunas realizaciones artísticas. Y eso ocurría sobre todo en la arquitectura. Bahía y Pernambuco ya estaban pobladas de iglesias lujosas, y algunas hasta bellas. Minas también ya había inaugurado con ingenieros y maestros carpinteros lusitanos, las matrices de Villa Rica, Mariana, Sabará, más o menos en la década de 1730 a 1740. Incluso Caeté [6], un poco más tardía (1757), era por su tamaño considerable, una tremenda presencia *emboada* * aturdiendo la conciencia nacional naciente. Todos esos ejemplos estimularán el nacimiento en la Colonia de artistas nuevos que deforman sin sistematización posible la lección ultramarina. Y entre esos artistas el mulato brilla mucho.

Caldas Barbosa y Mestre Valentim son mulatos. Leandro Joaquim, que es, como ellos, de esa época y uno de los mejores pintores de Rio, también es mestizo. El cura José Mauricio Nunes García (1767-1830), mulatísimo y el más notable de nuestros músicos coloniales. Me estoy acordando además de aquel Joaquim Manuel, prodigioso, oído por De Freycinet, virtuoso, y en cuyos dedos la guitarra "tenía un encanto inexpresable, que se imponía en cualquier cotejo con los mejores ejecutantes europeos"... Y no hay que olvidar que la gente modesta (venida de las tradiciones del llamado "Conservatorio de los Negros" que Balbi ideó para las enseñanzas musicales de la estancia de Santa Cruz) llegó a estrenar, en Rio de Janeiro, las óperas de Marcos Portugal... En Ouro Preto los mulatos representaban tragedias en el teatrito local... Y el *Aleijadinho* es otro mulato más. Bastan estos ejemplos para comprender hasta qué punto, aunque no de manera dominante pero intensamente visible, se imponía en ese momento la raza brasileña.

Es interesante observar que todos estos mulatos aparecen destacando sobre todo en las artes plásticas y en la música. Muestran así lo que había de fuertemente negro en ellos. El mismo Lereno Selimuntino es más *modinheiro* que literato, y como poeta no se le puede ni siquiera aproximar a Gonzaga, Basilio da Gama o Claudio Manuel da Costa. Los africanos son poderosamente plásticos y musicales. Es en la música donde lograron convertirse en manifestación permanente del arte americano; en la habanera, en el tango, en el lundú, en la samba, en el *ragtime* y en el jazz. A través de la escultura llegaron incluso a influir en las artes europeas contemporáneas. Nuestros mestizos de fines de la Colonia glorifican esta "intensa mulatización", como artistas plásticos y musicales. Sólo mucho más tarde darán pruebas notables de su valor literario. En ese momento, no. Aparecieron profetizando para el Brasil una constante

* *Emboada:* Es el epíteto dado por los descendientes de los *bandeirantes* paulistas, principalmente en la región de Minas y en los tiempos coloniales, a los portugueses y brasileños de otras procedencias, que entraban al *sertón* en busca de oro y piedras preciosas, y por extensión, a los portugueses en general (N. del T.).

futura: la genialidad de sus artes plásticas. Desgraciadamente, eso no pasó de ser una falsa señal, una aurora que no llegó a convertirse en día.

Me asombra y ya es mucho, ver la sinceridad mezquina con que historiadores y poetas desprecian al mulato. Capistrano de Abreu y Oliveira Lima obedeciendo, sin ninguna revisión honesta, a la aversión que ya en la Colonia los naturales de la metrópoli manifestaban contra los mulatos, dejaron al respecto páginas que no corresponden a ninguna verdad social ni psicológica. Ultimamente incluso, fue Graça Aranha quien hizo lo mismo en una página cuya elocuencia romántica me pareció repulsiva. No hacen otra cosa que someterse a un vicio metropolitano y europeo, que ya había inducido a Bougainville a desalentar las representaciones con participación de *brancaranas* * en los teatros de Rio de Janeiro, y a Martius a sentirse asqueado por aquel telón del teatro São João, en Bahía, donde un mulato de gran tamaño, empuñando el caduceo de Mercurio, se sentaba muy circunspecto sobre una caja de azúcar.

Que los mulatos eran hazañosos no cabe duda. Sin embargo, lo eran por el simple hecho de formar la clase servil más numerosa pero libre. Y a menudo es la clase la que descalifica a los hombres... En São Paulo, ahora los entreveros y crímenes se producen entre los Pistone, los Elias Faraht, y también en estas últimas noches, entre húngaros, checos y blancuras arias. Es ridículo que ciertas opiniones interesadas alcancen tanta proyección, y se transformen en lugares comunes. Los mulatos no eran mejores ni peores que los blancos portugueses o los negros africanos. Lo que ocurría era que estaban en una situación particular, desclasificados por no tener ya raza alguna. Ni eran negros bajo el látigo esclavista, ni blancos mandones y dueños. Eran libres, dotados de una libertad muy vacía, que no implicaba ningún tipo de educación, ni recursos para asegurarse un trabajo constante. Ya no eran esclavos, ni llegaban a ser proletariado, ni nada. Fueron soldados. Con la misma disponibilidad del soldado nacional. Y aún así, si comparamos cuidadosamente la actuación de los mulatos con la de los *Fanfarrões Minesios* [7], un Don Juan VI **, un Pedro I ***, una Carlota Joaquina, los poetas de Coimbra de la Inconfidencia, el directorio lisboeta de la Compañía de los Diamantes ****, para no recordar sino casos destacados e históricos: será difícil decidir quién tiene alma de "mulato" entre esos portugueses y brasileños sin ninguna firmeza de carácter.

* *Brancaranas:* Así se llama a las mulatas de piel blanca (N. del T.).

** *Don Juan VI:* Primero fue regente de Portugal durante la demencia de su madre, Doña María I; vio su reino invadido por los franceses en 1807. Partió entonces para Brasil y volvió en 1821. Inauguró en Portugal el régimen constitucional (N. del T.).

*** *Pedro I:* Emperador de Brasil, al cual proclamó independiente el 7 de septiembre de 1822. Fue rey de Portugal con el nombre de Pedro IV (1798-1834) (N. del T.).

**** *Compañía de Diamantes:* Empresa portuguesa que administraba la explotación de las minas de diamantes del Brasil (N. del T.).

Porque hay que recordar principalmente esta verdad étnica: los mulatos, por ese entonces, no tenían ubicación racial. Las razas que había aquí eran la de los portugueses y la de los negros. Bajo el punto de vista social los negros formaban tan sólo una colectividad. Raza y clase se confundían dentro de los intereses de la Colonia. Nosotros sabemos muy bien qué fue lo que terminaron haciendo esas dos razas: los blancos no tuvieron el menor prejuicio, gustaban realmente de las negras corpulentas y así fue como un lundú terminaba diciendo:

Que bem me importa
que falem de mim,
eu gosto da negra
mesmo assim *.

Y surgió el mulato.

Ya en aquel tiempo los mulatos, antes de dispersarse tan sólo como uno de los elementos de la raza brasileña, aparecían y siempre aparecerán, no como raza, sino como mestizaje: muy irregulares en el físico y en la psicología. Cada mulato era un ser aislado, no tenía vinculación étnica con el resto de sus congéneres. Algunos eran camorreros, no hay duda, pero otros eran tranquilos. Unos burrísimos y primarios, otros vivaces, y muchos incluso con inteligencia fecunda y creadora. La vanidad de unos era humildad en otros. Si a uno le agradaba exagerar y falsear, otro manifestaba una noción enfermiza de la verdad; y el carácter organizado realmente no era un atributo raro entre ellos. El apacible, puro, caritativo, padre José Mauricio, tuvo que aguantar el "mulatismo" ingénito de Marcos Portugal y de su hermano Simón. El dócil y vivaz Mestre Valentim poco tiempo después habría de mostrar singular discreción dando cauce a las maniobras del Virrey. El *Aleijadinho,* amargado, violento, chapuceando el latín bíblico para domesticarse, ¿se domesticó? Se dice que los esclavos lo querían. Y el lisiado reinventaba curiosamente en Vila Rica ** una existencia de artista del Renacimiento, entre discípulos que le desbastaban la piedra y esculpían la parte menos importante de la talla ***. Y olvidé

* *Poco me importa / Que hablen de mí / Las negras me gustan / Aunque sea así* (N. del T.).

** *Vila Rica:* Ciudad de la Capitanía de Minas Gerais, que en el siglo XVIII alcanzó gran prestigio como centro de actividad artística e intelectual (N. del T.).

*** "Aquel concepto totalizador del artista creador griego, tan claramente demostrable por el ejemplo de Fidias y sobre todo por la noción del músico que era, al mismo tiempo, poeta y actor, desaparecerá con el anonimato comunitario en que se subsumen prácticamente los artistas del primer Cristianismo hasta la alta Edad Media. Son ejemplos típicos de ese anonimato grupal los Himnos salmódicos, las Prosas y Tropos, como también la toréutica, la imaginería y la propia arquitectura del Gótico. Con el Renacimiento reaparece el individualismo social del concepto totalizador griego. Es Giotto quien, ya en un comienzo, evidenciándolo con sus pinturas, concibe la arquitectura del campanario de Santa María dei Fiori. Y en el alto Renacimiento, las figuras perfectas de Da Vinci y Miguel Angel. A este concepto totalizador del creador, el *Aleijadinho* lo reinventa sorprendentemente, aquí, en la segunda mitad del siglo XVIII. No sólo descubre el sentido del taller del Renacimiento, donde los discípulos completan las obras del maestro,

recordar que en Bahía, Chagas, llamado el *Cabra* * fue cronológicamente el primero, en ese *congo* ** de mulatos renombrados, en preludiar con vigor el coro de los imagineros religiosos nacionales.

Todos estos valores justifican en nuestra tradición de aquellos tiempos, los posibles *records* de delincuencia y crimen que los mestizos, por fuerza de condición y de número, cometieron por entonces,

Pero yo denuncié el malestar de ese período brillantísimo, ciertamente, el más fulgurante de las artes plásticas brasileñas, hasta ahora... Malestar cuya causa principal fue la inconsciencia nacional que lo caracterizaba. Exactamente al revés del malestar de ahora, donde las diferenciaciones y oscilaciones del progreso económico y el internacionalismo del proletariado naciente, dieron origen a una verdadera ebullición de la conciencia nacional. De la cual nosotros, los modernistas de 1922, no dejamos de ser un poco víctimas también...

El malestar era terrible. Todo el furor plástico de Bahía, el propio esplendor de las tierras de las minas, era falso. El de Rio de Janeiro, ya lo dije, era apenas la obligación burocrática de usar camisa y adornos. ¿Qué venía a hacer esa técnica tardía? ¿Qué venía a completar ese poder de artistas ilustres? ¿A qué fuerza real de la Colonia correspondía todo eso? A casi ninguna, ya. Era el eco tardío de la grandeza económica. Toda esa gente gloriosa llegaba tarde; y, después que se acabó la fiesta, se decidió engalanar el salón. Cuando el *Recóncavo* *** brilló de tanto dinero y empresas comerciales, la nacionalidad incipiente no había formulado un solo nombre de pintor o de escultor que la representase. La misma iglesia y convento de San Francisco sólo se terminó en 1750. Y si ya entonces Chagas andaba esculpiendo sus santos, Manuel Inácio da Costa, si no me engaño mulato también, ni siquiera había nacido. Nace diez años después más o menos, y conocerá el Siete de Abril ****, pues muere en 1849. En cuanto al grupo de pintores bahianos, sólo aparece después de 1770. El dulce José Teófilo de Jesús, amigo de las composiciones bien equilibradas, quien se complacía en combinar únicamente formas con los personajes que representaba, creando paz en pintura, muere en 1847. Y en cuanto a Antônio Joaquim Franco Velasco, nacerá alrededor de 1780

sino que además y simultáneamente es arquitecto, escultor y tallador. No es, sin embargo, el único ejemplo en tal sentido. Mestre Valentim hace lo mismo, escultor, tallador y arquitecto por lo menos de jardines. Bien mediocre, dicho sea de paso, a juzgar por la absoluta falta de invención del primer Paseo Público... Y como Brunelleschi y tantos otros, que no desdeñaban proyectar ni siquiera los atuendos de las bandas carnavalescas, es constante esta actitud entre los pintores de Bahía, opuestos a cualquier especialización de la plástica (N. del A.).

* *Cabra:* Expresión popular mediante la cual se designaba al hijo de mulato y negra o viceversa (N. del T.).

** *Congo:* Es un baile dramático brasileño de origen africano. Es evidente que la expresión ha sido usada aquí por Mário de Andrade con la intención de expresar, a través de la alusión al baile, la idea de movimiento y efervescencia (N. del T.).

*** *Recóncavo:* Vasta y fértil región del Estado de Bahía que abarca 17 municipios (N. del T.).

**** Se refiere al día de la Independencia brasileña: 7 de abril de 1822 (N. del T.).

para morir en 1833. Y era, sin embargo, uno de los más vigorosos pintores nacionales, especie de Delacroix anticipado, por la pujanza dramática de sus concepciones y el movimiento impetuoso de las formas. Traza las figuras con una elocuencia de gestos vivos y sabe dar vida, como un Greco, al claroscuro.

En Minas, el oro ya casi no ocupaba sino a los buscadores de pepitas. El propio distrito diamantino agonizaba después de haber colmado a Europa. Fulgor legítimo había sido el de los tres primeros cuartos del siglo, con las locuras esplendorosas de los *contratadores,* con el barquito de Chica da Silva [8], con el Triunfo Eucarístico [9] de 1733, y con las matrices de las comarcas, afeadas por su arquitectura, llenas de tallas doradas y bonitas por dentro aunque sin armonía. Todo ese brillo había correspondido a un bienestar económico indudable. Y hasta social, podría decirse. El episodio de los *Emboadas* [10] solidificó bien la prepotencia portuguesa, y abatió en los paulistas la pretensión de mando. Pero en el momento en que el *Aleijadinho,* que por entonces debía tener treinta años o quizá un poco más, impuso su genio, Minas decaía como quien se desbarranca. Lo que perduraba era tan sólo el brillo exterior. Y éste, esa tradición de fausto es lo que alimentó y, gracias a Dios, hizo funcionar a Antônio Francisco Lisboa, y a su compañero en pintura: Manuel da Costa Ataíde. Y era buen compañero realmente, ya que colaboró con el genio tanto en la obra de la madurez en San Francisco da Penitência de Vila Rica (hasta 1777), como en la obra de la vejez, pintando a São Bom Jesús de Matosinhos y encarnando figuras de la Vía-Crucis, en Congonhas [11] (1791-1799).

Por debajo del brillo rugía una insatisfacción terrible. Lo que se veía empero, era la buena vida. De cada ladera, de cada puente, de cada fuente, saltaba un cura. Era realmente una clerecía festiva, sin educación, incluso sin cierta religiosidad exterior (Capistrano de Abreu), a tal punto que don Joaquim Borges de Figueiroa, de las aguas episcopales de la ribera do Carmo sacaba más *abaruna* [12] que oro a los *carumbés* [13]. La fiesta de todos era el eterno refrito [14] colonial de música, teatro y religión. Había orquestas en São João d'El Rei [15] y Vila Rica [16]. Las procesiones melodramáticas bajaban por las faldas de las lomas pisando el suelo empedrado por los esclavos, moviéndose al vaivén cadencioso de sus emperadores, emperatrices, símbolos, alegorías, estallido de disparos, y fuegos artificiales menos miríficos a veces que el dramatismo físico de las imágenes. Rompía los corazones el célebre señor del Monte Alverne, en São João d'El-Rei, magníficamente estilizado en el pecho, y con tal dulzura en la fisonomía que parecía el mismo amor de Dios. ¡Ojalá! ¿pues quién puede asegurar que el escultor de la imagen no fue el propio Jesús? el desconocido ése, que se encerró tres días en el cobertizo sin material ni instrumentos, que se fue sin ser visto por nadie, y que allí dejó el gran crucifijo... En Vila Rica, lo que resultaba muy divertido en las representaciones de la procesión de Corpus Christi, era el San Jorge montado

en un potro decorado a la minera, estribos y riendas de plata, y como si eso fuera poco, adornos de un misticismo jesuita todavía más intenso. "¡Es José Román!", comentaba la gente, repitiendo con fatalidad popular, la tradición folklórica tan universal que incluso en Brasil se reiterará muchas veces con los pintores bahianos José Rodrigues Nunes y Bento Rufino Capinam. Esos mineros no podían entregarse a exégesis folklóricas. Paseaban, rezaban, charlaban, sin sospechar lo decadentes que eran, en medio de tantas celebraciones. Y en mitad de la noche, allí estaba cada sombra, con su delgado varapalo medio curvo, la gente de Minas que se contoneaba en las calles sinuosas, haciendo resplandecer bajo las luces de ventanas y puertas, los botones de oro del chaleco y las botas de cuero lustroso. Si uno los encaraba en seguida se daba cuenta de que era buena gente, de pelo en pecho y buen corazón y con ojos de una negrura apacible, tierna hasta lo indecible... Demasiado melosa, es cierto. En el fondo, lo que había era esa modestia tan de los brasileños y que Nabuco simbolizó: una timidez aprovinciana, avergonzada de esa tierra sin tradiciones. Sin tradiciones porque ignoraban la patria y la tierra. En verdad, la conciencia de aquella gente todavía no había captado geográficamente el mapa del inmenso Brasil. Ambiciones, desilusiones, virreyes, caídas bruscas, estadalismo, malestar profundo: era natural que brotase un alma con poca práctica de vida, llena de arrobos temerosos, incapaz de recordarse a sí misma en las nieblas de la religiosidad supersticiosa, cuyo realismo, cuando aparecía, aparecía exacerbado por la conmoción, lejos de lo natural, dramático, expresionista, más deformador que los propios símbolos. Y de hecho, más que eso no fue la Inconfidencia. Y casi fue eso toda la obra del escultor del *Aleijadinho*.

Antônio Francisco Lisboa era respetado. Presentían su genio, y si no hizo fortuna fue, sin duda, porque, como la mayoría de los artistas, gastaba lo que ganaba. Y se sabe también que fue muy dadivoso. Si ganó media octava de oro por día, como refiere Bretas, eso no duró más que un tiempo, antes de que fuera célebre, o ya cuando en la recta de la muerte fue explotado por su discípulo Justino, en la construcción de los altares de Carmo de Ouro Preto. Djalma de Andrade comenta que por lo menos durante los varios lustros de Congonhas (1791, probablemente a 1810), el *Aleijadinho* ganó bien. Y llegó a tener tres esclavos y una esclava.

Públicamente reconocido como artista de valor, célebre al punto de que aceptaran sus exigencias y caprichos, el *Aleijadinho*, casi no fue verdaderamente reconocido en su tiempo. En 1790, el libro de registro de los hechos notables, de Mariana, se refiere a él como "superior a todo y singular" (Bretas). Las *Cartas Chilenas* relatan la vida de Vila Rica, cuando las iglesias de San Francisco y Nuestra Señora del Carmen hacía mucho ya que estaban terminadas. Pero las Cartas no se refieren al *Aleijadinho*. Era leído, tenía cierta instrucción que según parece, llegó hasta

el latín bíblico. Pero nada indica que haya tenido el menor contacto con los Arcades [17]. Ninguno de ellos lo menciona.

Bien pudiera ser incluso que Antônio Francisco fuese despreciado a causa del color... Tal vez prueba de ello sea que en los documentos relativos a la construcción de la iglesia de San Francisco (São João d'El-Rei) nunca se encuentra mencionado su nombre. Se habla del "artista", del "arquitecto famoso de Vila Rica"... Solamente un acta debido a una necesidad de interpretación, aclara definitivamente que es al *Aleijadinho* a quien pertenece la arquitectura del templo. Famoso y artificialmente olvidado, parece que fue a causa de la posición social que Antônio Francisco Lisboa sufrió en su tierra.

Durante todo el siglo pasado se olvidaron de él, e incluso quienes lo aman ahora y resaltan su valor, lo deforman la mayoría de las veces mediante crueles incomprensiones. Me parece importante, sobre todo, evitar que le agreguen a la personalidad el epíteto de "primitivo". ¿Primitivo por qué? ¿En relación a qué? Con esa palabra vaga que tanto puede significar primario como balbuceante iniciador de orientaciones estéticas nuevas, suele disimularse la propia incomprensión y sobre todo el miedo a las fealdades.

Si tal o cual Cristo de *Aleijadinho* es deforme, o un soldado romano es horrible con su narizota casi plásticamente insoportable, si además la estatua de San Jorge incluye una carota en actitud de estupefacción perfectamente tonta, o si las cúpulas de las torres de la San Francisco de São João d'El-Rei, son bolas de mal aspecto, es porque el *Aleijadinho* es un "primitivo"... Así se evita tener que reconocer el más legítimo y hasta el más indispensable derecho de los genios, el derecho a equivocarse, el derecho de hacer *también* obras feas y dispensables. Aterrorizados por las fealdades que dejó el *Aleijadinho,* como también las dejó Rafael, Miguel Angel, Shakespeare o Beethoven, suelen encubrirse durante algún tiempo, con una palabra aleatoria que no significa absolutamente nada en este caso, indicio exclusivo de nuestros temores y remordimientos.

Sí, remordimientos. Afirmamos la genialidad del *Aleijadinho,* pero tropezamos de inmediato con el concepto de genialidad que nos llegó de Europa. Ahí está la biblioteca de mil volúmenes sobre Wagner, la exégesis europea, millonaria y acomodaticia, explicando todo, los errores, los cabeceos, las ignorancias y tonterías de Dante, Camões, Goethe. No me olvido de ningún modo que los genios son, de hecho, muy superiores a sí mismos, y que en sus obras hay un diluvio de fuerzas, bellezas y símbolos, a los que ellos, de por sí, no prestaron atención. Sin embargo, creo que es una verdad incontrastable que hay en sus obras otro diluvio de fealdades y defectos, en los que ellos tampoco se fijaron. Concédase al genio el derecho de equivocarse, en vez de concentrarnos en esa falsificación europea de la genialidad que busca revertir fealdades ostensibles en sutilezas de lo bello.

Al contrario, el *Aleijadinho* no fue objeto, todavía, de una exégesis completa. Y los extranjeros que nos visitaron, generalmente, se olvidaron de él, lo que acentúa todavía más nuestra timidez. Manuel Bandeira ya se quejó de eso, cuando recordó que fue Sainte-Hilaire, el primer extraño "que se refirió en letra impresa al *Aleijadinho*". Eso es lo que ocurre. En el fondo, la mayoría de los brasileños no tenemos confianza en lo que es nuestro, a no ser después que los de afuera nos autorizan a disfrutar la samba, a Carlos Gomes y la bahía de Guanabara.

Pues bien, desgraciadamente, los viajeros que se refieren a José Francisco Lisboa, lo hacen con despreciable insuficiencia. Spix y Martius, no dicen una palabra. Lo mismo pasa con Rugendas. Sainte-Hilaire, según Bandeira, se refiere a él en el "Voyage dans le District des Diamants" *. Pero, en el "Voyage dans les Provinces de Rio de Janeiro et Minas Gerais" no dice nada. Sin embargo, pasó dos semanas en Vila Rica y efectuó muchas descripciones y detalló pormenorizadamente las obras arquitectónicas. En un párrafo curioso dice que, después que empezó a escasear el oro, los *mineros* "se contentaron con los pintores de la tierra. Estos, dotados muchas veces de genialidad natural, no pasan, sin embargo, de miserables embadurnadores (barbouilleurs), porque no tienen profesores ni pueden contemplar buenos modelos". Siempre la obsesión del primitivismo. . .

Ya el capitán Burton, cuya universalidad espiritual es admirable, y cuya perfección de observador mereció los elogios de Tylor, se mostró, como puede fácilmente advertirse, muy impresionado con el *Aleijadinho*. Pero, más allá de algún chisme positivo, no lo comprendió en lo más mínimo. Así, cuando cuenta que Antônio Francisco trabajaba sin tener manos, atando los instrumentos a los antebrazos, comenta con total desparpajo: "pero el caso del *Aleijadinho* no es el único de actividad sorprendente en los lisiados, baste recordar el reciente de Miss Biffin". El caso del *Aleijadinho* se convierte, pues, para Burton, en el de una Miss Biffin cualquiera. . .

En otra página llega a describir con cierto pormenor, la admirable iglesia de San Francisco, de São João d'El-Rei. Critica razonablemente las defectuosas cúpulas de las torres, y especifica el proceso, casi sistemático en la arquitectura de Antônio Francisco, de torres en cuadrados curvilíneos ("this may be called the round-square tower style". . .) **, haciendo la salvedad, sin embargo, de que sólo resulta recomendable ¡por la excentricidad! ***.

* En francés en el original (N. del T.).
** En inglés en el original (N. del T.).
*** "De manera que para Burton no pasa de ser excentricidad el principio mucho más lógico de que sean redondas las torres de acceso exclusivo a las campanas, reflejando en el exterior la estructura interna de las escaleras en caracol. . . Perdóneselo a Burton, que no sabía nada de estética y arquitectura, cuando para tantos arquitectos de ahora, los principios de Gropino o Le Corbusier tampoco pasan de excentricidades" (N. del T.).

Y, soñando con las bellezas arquitectónicas del Viejo Mundo, no tiene una palabra de elogio para la obra maestra; por el contrario, concluye paternalmente que los pueblos jóvenes, de la misma manera que la juventud, debieran saber que la genialidad comienza por la imitación, y sólo después alcanza la creación independiente. Y que cuando el niño antepone precozmente sus improvisaciones a la imitación, los resultados suelen ser, por lo general, de mal gusto, faltos de gracia y grotescos. ¡El consejo no es del todo negativo, pero lo cierto es que el *Aleijadinho* estaba imitando! Y si infundía ribetes de genialidad a la propuesta de su modelo, no tenía la culpa de poseer la violencia de temperamento, la grandeza premonitoria que lo hacía original sin que se lo propusiera.

Burton se refiere varias veces al *Aleijadinho.* Encuentra "handsome" el exterior de la iglesia de San Francisco, de Ouro Preto, y no hace elogio alguno cuando se refiere a la talla del Carmen, de São João d'El-Rei, también obra del "infatigable". En cuanto a la Vía-Crucis de Congonhas, se diría que lo horroriza, la llama "caricatura". Pero, sin tener conciencia del elogio expresionista que hacía, reconoce que, aunque grotescas y viles, esas esculturas servían para "fijar profundamente los temas en el espíritu de la gente del pueblo".

Quien tal vez mejor percibió el valor del genio fue Von Weech, en el segundo escrito publicado sobre Brasil: la relación de su viaje *.

Es verdad que al pasar por Ouro Preto, elogia las fuentes de la ciudad, distingue una iglesia sin ventanas (?), pero del *Aleijadinho* y sus obras, ni pío. Sin embargo, ante los profetas de la escalinata de Congonhas, a los cuales como buen protestante llama los apóstoles, descubre al hombre.

"Las estatuas de los doce apóstoles, en tamaño natural y piedra-jabón, fueron esculpidas por un hombre sin manos; aunque no en obras maestras, los trabajos de este curioso artista, completamente autodidacta, traen el cuño de un talento insigne".

El *Aleijadinho* no encontró ningún extranjero que... le adjudicase genio. Y por eso nosotros creemos en nosotros. Lo que los brasileños saben en general es que hubo en el país un hombre manco, que se ataba el martillo de albañil a los muñones y así esculpía. Y eso los impresiona tanto, que se lo cuenta a sus amigos y éstos, a su vez, a los suyos. Miss Biffin.

Pero ni Miss Biffin ni mucho menos "primitivo", ¿Primitivo en relación a qué? Por el contrario, su caso es perfectamente el de quien completa y corona una etapa. El lleva a su clima la tradición luso-colonial de nuestra arquitectura, dándole una solución casi personal, y que podrá considerarse brasileña por ese motivo. Saint-Hilaire hizo, a raíz de su viaje por

* "Manuel Bandeira comete un pequeño error al afirmar que Saint-Hilaire fue el primer extranjero que se refirió al *Aleijadinho* en un libro. La obra citada de Saint-Hilaire es de 1833, en cambio el libro de Von Weech fue publicado en 1831" (N. del A.).

Minas, una síntesis verdaderamente admirable de la iglesia colonial brasileña. No quiero dejar de transcribirla entera:

"Construites à peu près sur le modèle de celles de Portugal, elles sont beaucoup plus petites que les nôtres. Le clocher s'élève point du milieu du toit, il est remplacé par deux tours carrées qui, faisant partie de la façade de l'église, prolongent ses deux côtés, et l'intervalle que les deux tours laissent entre elles, est rempli par un fronton qui diminue de largeur de la base au sommet, à peu près comme un triangle, et se termine par une croix. Quelques églises de campagne n'ofrent qu'un fronton sans ornement; d'autres n'ont qu'une tour oú même elles n'en ont pas du tout, et alors la cloche est ordinairement placée à côté de l'église sous un petit toit soutenu par deux poteaux. Aucune église n'a de bas côtés. Le sanctuaire n'est point comme chez nous, continu avec le rest du vaisseau; c'est, ainsi que l'indique la dénomination portugaise "capela mór", une véritable chapelle distincte de la nef, moins élevée et sortout moins large qu'elle. Pour masquer les angles qui, de chaque côté, resultent naturellement de la différence de largeur de la nef et de la chapelle majeure, on construit à droite et à gauche un autel oblique. Au-dessus du maître-autel, qui occupe le fond de la chapelle majeure, s'élève dans une niche une haute pyramide de gradins chargée de chandeliers et de bouquets de fleurs; le sommet de la pyramide porte la statue du patron, et les côtés de la niche sont assez généralement accompagnés de colonnes, ce qui forme un ensemble d'un effet agréable et d'un gout assez pur. Il ne faut pas s'attendre à trouver dans les églises de l'interieur du Brésil, des chefs-d'oeuvre de peinture et de sculpture; on n'y voit aucun tableau, mais les statues des saints, les peintures des plafonds et des murailles, ne sont pas beaucoup plus mauvaises que celles de la plupart de nos églises de province. On a senti chez nous que les edifices religieux empruntaient d'une lumière affaiblie quelque chose de plus imposant; mais souvent on a exagéré ces effets, et plusieurs de nos temples sont devenus tristes et lugubres: il n'en est pas ainsi des églises brésiliennes; elles sont mieux éclairées que les nôtres; les fenêtres ne sont pas très grandes, mais elles sont plus multipliées et n'ont point de carreaux à petits plombs. La majesté de nos temples ne se retrouve point, il est vrais, dans les églises du Brésil, mais on a beaucoup plus de soins de maintenir la propreté. Toutes sont planchéiées et, des deux côtés, de la nef, dans une largeur de cinq a six pieds, le plancher est plus élevé d'environ neuf pouces que dans le reste de l'église. Cet espace ainsi exhaussé, est séparé du milieu de la nef par une balustrade, de "jacarandá" noir comme l'ébène, et la même balustrade prolongée parallèlement au maître-autel, separe encore le sanctuaire de la nef" *.

Cité completamente esta admirable síntesis porque las arquitecturas del *Aleijadinho* se reconocen en ella.

* En francés en el original (N. del T.).

En las iglesias *mineiras* del siglo XVIII puede advertirse la lucha de dos influencias principales: la del *Aleijadinho* y la del ingeniero portugués Pedro Gomes Chaves, anterior al brasileño. Pedro Gomes Chaves, ya aplica el proceso de las fachadas en planos irregulares, a veces curvilíneos. El documento más vivo de ello es Nuestra Señora del Pilar de Ouro Preto (1720), encomendada al maestro carpintero Antônio Francisco Pombal, tío del *Aleijadinho.* Y es fácil advertir que éste imitó al ingeniero portugués. La fachada de la iglesia de San Francisco de Ouro Preto, no es otra cosa que un desarrollo más equilibrado y muchísimo más gracioso, de la solución dada a Nuestra Señora del Pilar.

Otra característica de la obra de Pedro Gomes Chaves, es el frontón triangular, al que alude Saint-Hilaire, que en vez de formar un todo compacto, está seccionado en tres partes, dos laterales gemelas en movimiento ascendente, y una central voluminosa, sin gracia, en su peso cuadrangular, con un rosetón en el centro, que duplica el rosetón del coro y se derrama inmediatamente sobre el pórtico. Se trata de un proceso muy luso-colonial, frecuente en las iglesias de Bahía, donde, por lo demás, se presenta más elegante, con el rosetón reemplazado por una ventana con salidizo. También frecuente en los templos pernambucanos, como el de la Madre de Dios, que es un ejemplo típico, y el de la iglesia del Espíritu Santo, también de Recife, y el de la antigua Sede de Olinda [18], que es el modelo más lógico. Pedro Gomes Chaves afeó a golpes de torpeza, los frontones nordestinos, trayendo sin riqueza a las Minas aquel estilo que, hacia el final del dominio de los Felipes, se introdujera en la arquitectura de Portugal (v.g. las Carmelitas Extintas do Porto, 1628).

El tipo de frontón construido por Pedro Gomes Chaves se difundió muchísimo en Minas, y sólo el *Aleijadinho* y los seguidores que lo imitaron no cayeron en las desmesuras del portugués. Pero la Concepción de Antônio Dias, la del Carmen (Ouro Preto) cayeron en desgracia siguiendo a Gomes Chaves. La deliciosa iglesia del Rosario, también de Ouro Preto, parece fundir las influencias de Chaves y del *Aleijadinho.* Toma de éste la fantasía curvilínea de las paredes exteriores, que el *Aleijadinho* había sistematizado en las dos iglesias franciscanas de Ouro Preto y São João d'El-Rei, toma sus ventanas de banda en las torres, mediante los cuales éstas quedan orientadas por los ángulos y no por los planos de la nave. Y en el frontón refleja, con más lógica y menos peso, la segmentación tripartita de Pedro Gomes Chaves. Hay además una iglesia de San José, no sé de dónde, que conozco apenas por una borrosa reproducción de diario, que me parece reflejar esas mismas tendencias conciliatorias.

El *Aleijadinho,* que surge de la lección de Pedro Gomes Chaves, realza hasta la genialidad el estilo de aquél, creando al mismo tiempo un ejemplo típico de iglesia que es la única solución original que inventó jamás la arquitectura brasileña. Y lo que considero absolutamente genial en

esa invención es que ella contiene algunas de las constancias más íntimas, más arraigadas y más étnicas de la psicología nacional: es un prototipo de la religiosidad brasileña. Este tipo de iglesia, fijado de manera inmortal en las dos San Francisco de Ouro Preto y São João d'El-Rei, no corresponde solamente al gusto de la época, reflejando las bases portuguesas de la Colonia, sino que también ya se distingue de las soluciones barrocas luso-coloniales, por este o aquel acento, por un encanto más sensual y gracioso, por una "delicadeza" tan suave, eminentemente brasileñas.

Es cierto que en ellas no hay majestad, como bien lo dijo Saint-Hilaire. Pero la majestad no forma parte de lo brasileño, aunque forme parte común de nuestro paisaje. Sin embargo, hay que comprender que lo sublime no implica exactamente majestad. No es preciso ser ingente para ser sublime. A las iglesias del *Aleijadinho* no se les puede aplicar el apelativo "bello", propio de la de San Pedro de Roma, la catedral de Reims, la de Batalha *, o la horrible de San Marcos de Venecia. No son bellísimas, son de un encanto que uno tiende a confundir con la hermosura. Lo que hay en ellas de sublime es menor, su equilibrio, su pureza tan ordenadita y apacible, que parecen hechas para querer o para acariciar, como se dice en la canción nordestina. Son barrocas, no cabe duda, pero su lógica y el equilibrio en que descansa su resolución es tan perfecto, que el embrujo jesuita desaparece, el decorado se aplica con tanta naturalidad, que si al estilo hay que reconocerlo barroco, del sentimiento cabe decir que es renacentista. El *Aleijadinho* supo ser arquitecto de ingeniería. Escapó genialmente del lujo, de la superafectación, del movimiento inquietante, de lo dramático, conservando una claridad, mejor dicho, una transparencia puramente renacentista.

Incluso como santero, el *Aleijadinho* nada tiene de primitivo. Sus estatuas y altorrelieves no difieren sensiblemente de la estatuaria religiosa hispano-portuguesa, ni siquiera por un individualismo pronunciado. Muchas de ellas divergen solamente para ser mejores que la mayoría, sobre todo por lo provistas de carácter que están, y algunas por ser genialmente plásticas. Pero el individualismo propiamente dicho no se refleja en ellas, ni siquiera en las estatuas torturadas de las Vía-Crucis. Este o aquel proceso de tornear bocas, golpear ojos, etcétera, es más bien un recurso técnico de resolución, que individualismo propiamente dicho.

Pero, antes de afirmar pretendidamente nada definitivo sobre el individualismo de Antônio Francisco Lisboa, sería necesario, primero, determinar exactamente toda su obra, cosa que aún no ha sido hecha. Son varios los problemas por resolver. Sabemos que la iglesia São Francisco, de Ouro Preto, es enteramente suya: plano, escultura en piedra y madera, plano de las tallas. Las esculturas de Congonhas, piedra y madera, son suyas. La arquitectura de São Francisco (São João d'El-Rei) también le pertenece. La escultura en piedra de la iglesia do Carmo de Ouro Preto

* El autor se refiere a la catedral portuguesa (N. del T.).

es, asimismo, suya. Y el San Jorge agonizante. Puede discriminarse perfectamente lo que es suyo en la Iglesia do Carmo de Sabará, en la São Francisco de Mariana, en las matrices de São João do Morro Grande, Santa Lucia do Rio das Velhas, y en las capillas de las estancias de Sabará.

Hay aspectos que me parecen confusos y apasionantes. Como el de la Iglesia do Carmo de São João d'El-Rei.

Basilio de Magalhaes considera que esa iglesia fue iniciada en 1732. Pero se sabe que más tarde modificaron la fachada. La escultura de la puerta es considerada del *Aleijadinho,* lo que me parece indiscutible.

Manuel Bandeira comprueba que toda la fachada respira el arte del *Aleijadinho.* Así es. El frontón, más pueril y esbelto, recuerda la desenvoltura audaz de la São Francisco de Ouro Preto. Los ventanales de la fachada recuerdan los de la otra São Francisco. El rosetón de la claraboya recurre a la perfección del círculo, que está en las otras dos iglesias que, con seguridad, son del *Aleijadinho,* y que resulta infrecuente en la Mina Gerais de entonces.

La Iglesia de Nuestra Señora da Concepção, la del Pilar, la del Rosario (Ouro Preto), Carmo y São Francisco (Mariana), São Bom Jesús (Congonhas), todas evidencian aquella irregularidad fantasiosa en el rosetón, que culminó en el sentimentalismo exacerbado y jesuítico de la Iglesia do Carmo de Ouro Preto. Otra peculiaridad más de las arquitecturas del *Aleijadinho* son las torres sistemáticamente regulares con las ventanas laterales, orientadas hacia los ángulos de la nave. Disposición curiosa que disimula todavía más la sensación de superficie plana de las fachadas. La iglesia do Carmo también presenta esa disposición que Antônio Ferreira de Souza Colheiros imitaría en la del Rosario dos Brancos, de Ouro Preto (1785). Por todo eso, también me inclino a creer que el plano primitivo de la iglesia do Carmo de São João d'El-Rei haya sido modificado por el *Aleijadinho.*

Otro problema por ser resuelto es el de los pórticos de la iglesia de Las Mercês de Cima y de la de São Bom Jesús de Matosinhos, ambas en Ouro Preto. Según Diego de Vasconcelos, los primeros son tradicionalmente atribuidos al *Aleijadinho.*

Hay un argumento muy fuerte, me parece, a favor de la paternidad de Antônio Francisco Lisboa sobre esos pórticos: él es el único escultor de su tiempo capaz de trabajar la piedra-jabón con la firmeza que presentan esos trabajos. Y ambos reflejan la sensualidad excelente con que él sabía subrayar el carácter de esa piedra blanda. Además, la figura del nicho (São Bom Jesús) y la de la Senhora das Mercês respiran cierta gracia grave y un espíritu que son rasgos inconfundibles de Antônio Francisco. El ángel, por tanto, es ya una obra maestra: en él puede verse esa misma sonrisa artificial, algo estereotipada del ángel del medallón, de la sacristía de la São Francisco de Ouro Preto. Creo que es difícil poner en duda la autoría del *Aleijadinho* con respecto a esa figura. Y además, la

cabeza del ángel central, así como los dos querubines de la corona en las Mercês, repiten sin maestría, la coronación del pórtico de la iglesia do Carmo de Ouro Preto.

Pero son varios los argumentos que contrarían con fuerza todo eso. El principal atañe a la concepción del conjunto, absolutamente contraria en estilo y libertad, a los otros portales del *Aleijadinho.* El tenía una audacia admirable, movimentadísima, a pesar de serena, en la utilización de la ornamentación barroca. Huyó del nicho incluso hasta cuando éste se hacía probable, como en la fuente de la São Francisco de Ouro Preto. Sintiendo en las manos el hechizo mulato por la piedra azul, la obligaba a retorcerse con ardor sensual y lento. Pero esos dos pórticos presentan una composición, un orden frío, casi luis-filípico en la iglesia de São Bom Jesús, y demasiado compacta, incipiente, de estudiante, en la de las Mercês. Principalmente eso: frialdad. Con excepción del arcángel del nicho, esos pórticos congelan a quien los mira. No tienen esa voluptuosidad plástica, que es la cualidad más acentuada de las piedras del mulato. Y además, el relieve que representa el Purgatorio (São Bom Jesús) con las llamas naturalistas, no revela aquella audacia estilizadora que modeló las volutas de nubes en la Sacristía do Carmo, el león casi bizantino junto al Daniel de Congonhas, y las espléndidamente pétreas olas del púlpito de Jonás (Ouro Preto).

Mi inseguridad, sin embargo, tiende a diluirse cuando me inclino más a favor de la aceptación de la paternidad del *Aleijadinho* sobre esas obras. No pude conseguir las fechas de esos pórticos. Tal vez ellas nos hubieran podido aclarar unas cuantas cosas. ¿Serán obras de juventud?. . . Francamente, lo parecen. Muestran esa aplicación discipular, esa frialdad, esa obsesión por lo ajeno con que los nuevos se presentan en general *.

* "Después que los originales de este libro (El autor se refiere a *Aspectos das Artes Plasticas no Brasil,* del cual forma parte el estudio sobre el *Aleijadinho*), fueron enviados a la imprenta, recibí el reciente opúsculo sobre el *Aleijadinho* del historiador mineiro, Feu de Carvalho, editado por las Edições Históricas de Belo Horizonte, en 1934. Es un libro bien extraño éste, ya que en él, el Sr. Feu de Carvalho, legítimo Santo Tomás de la historia patria, no logra reprimir su inexplicable mala voluntad para con el *Aleijadinho.* El Sr. Feu de Carvalho niega casi todo lo que Bretas, la tradición y los autores, han atribuido al *Aleijadinho,* y sólo se muestra dispuesto a creer en lo que los documentos que él pudo obtener muestran y demuestran ser del genio. Es una destrucción casi completa. Pero leído el libro, se sale de él con un malestar curioso. El Sr. Feu de Carvalho no logró otra cosa que dudar y negar. Pero no logró demostrar sus negativas. Lo único que logró en este sentido atañe a dos obras: el admirable lavatorio de la Carmo de Ouro Preto (p. 120) y el más o menos intrascendente pórtico das Mercês (p. 118), que justamente, acabo de comentar. El resto de lo que el Sr. Feu de Carvalho niega al *Aleijadinho,* se lo niega sin demostrar la validez de su posición. Es muy interesante que el historiador se empecine en mostrar que los partidarios de el *Aleijadinho* cometieron exageraciones y absurdos llevados por su admiración incondicional. En esto invierte gran parte del opúsculo, como si con ello probara algo. Sólo demuestra la existencia de corazones generosos, sin ningún otro interés que el del amor. Creo que el señor Feu de Carvalho sea también un alma desinteresada, pero eso no impide que su pasión negativista lo lleve a cometer absurdos

Y el *Aleijadinho,* de hecho nada tuvo de anormal en su evolución artística. Fue desarrollándose gradualmente. Recién después de los treinta y cinco años se muestra en su madurez prodigiosa y todavía sana que dejó en las dos iglesias de São Francisco y en las piedras de las dos Carmos, una de las más elevadas expresiones plásticas del genio humano. Después llegó la enfermedad... Y sobrevino Congonhas. El genio sufre demasiado físicamente, y si no decae en sentido estricto, la enfermedad y la vejez lo obstaculizan. La obra de Congonhas, frecuentemente genial, varias veces sublime todavía, sin embargo es vacilante. Irregular, más atormentada, más mística, clama un sufrimiento rabioso propio de alguien que no tenía, como bien sabemos, mucha paciencia, a pesar de las lecturas bíblicas. Uno percibe al impaciente, quien en el catre postrero, pedía a Dios que hiciera sentir sobre su cuerpo maltrecho los "divinos pies".

igualmente imperdonables. Para negar la autoría del São Jorge (p. 46), recuerda que el *Aleijadinho* ya no estaba por entonces en Vila Rica, sino en Congonhas. E irónicamente comenta que el trabajo le debe haber sido solicitado por teléfono o por telégrafo... Como puede advertirse, no habiendo teléfono ni telégrafo, el Sr. Feu de Carvalho niega todo derecho a la locomoción. Si el hecho de que el *Aleijadinho* trabajara por entonces en Congonhas invalida en parte la referencia de Bretas, de la que yo también dudé recordando que, el hecho de copiar en obras de arte rostros existentes, de los cuales el autor trata de vengarse, pertenece al anecdotario folklórico aplicable a la parte ignorada de la vida de los artistas, nada impide que de Vila Rica se haya hecho una encomienda a un artista conocido y apreciado, que circunstancialmente residía en Congonhas. Pero el Sr. Feu de Carvalho, molesto con tamaña distancia, prefiere creer que la mayoría de las obras del *Aleijadinho* haya sido realizada por artistas contratados de Portugal... Menos digno aún de un historiador es (p. 53) dudar de ciertas obras de piedra del *Aleijadinho,* porque "siendo éste lisiado de ambas manos, solo no podría, ciertamente, desplazar y mover tan pesados bloques de piedra" ¡sic! De manera que *El Cristo y la Adúltera,* de Bernardelli, nunca le pertenecería, porque él solo jamás podría dislocar y mover un bloque de mármol tan pesado. Es innegable que la corrección de la verdad histórica no impide a los más sinceros historiadores, movimientos de puro lirismo apasionado. Ya observé en un artículo mío publicado no recuerdo dónde, que hay una tendencia casi supersticiosa en Minas a atribuir todo... al *Aleijadinho.* El libro del Sr. Feu de Carvalho podría ser un excelente antídoto a esa tendencia. Pero no lo es. Y nos aclara muy poco. Vuelve a subrayar una duda que no tiene ningún valor social. Es el *Aleijadinho* casi una leyenda? ¿Es él la verdad maravillosa en la que creo...? Ya se negó la existencia de Napoleón, y si el Sr. Feu de Carvalho consiguiera napoleonizarse en la destrucción del *Aleijadinho,* es posible que en el siglo próximo, algún cura, si por entonces aún los hubiere, considere al Sr. Feu de Carvalho apenas un símbolo etnográfico, representativo de la noche que todo lo traga en su oscuridad negativa. Pero el *Aleijadinho,* ante todo, es un símbolo social de enorme importancia brasileña, americana y universal. Representa un conjunto de obras de arte magníficas: uno de los momentos decisivos de nuestra formación histórico-psicológica; un genio americano. La Historia no tiene nada que ver con toda esta simbolización pragmática, ya lo sé. Pero la duda es uno de los sentimientos humanos más despreciables. Si el Sr. Feu de Carvalho tuviese documentos fehacientes que desmintiesen la verdad tradicional, era indispensable cuestionar esa verdad, repudiarla y exigir una revisión de valores. Sin embargo, el Sr. Feu de Carvalho no actuó ni como historiador, ni como dueño de sus virtudes personales, que estoy lejos de ignorar, cuando duda y duda, y por eso niega y niega, apoyado apenas y tan sólo en la verdad histórica de que un pórtico mediocre y un lavatorio admirable no son del *Aleijadinho.* A falta de mayores pruebas, me mantengo, con Bretas, con Vasconcelos, dentro de la tradición" (N. del A.).

Me parece muy importante reconsiderar esta realidad histórica. El sentimentalismo local, olvidado de las fechas, se inclina a ver en la producción del *Aleijadinho* la obra del enfermo, sufriendo horrores a causa de esa misteriosa *Zamparina* *, que también estaba invalidando a otro artista brasileño, el pintor Leandro Joaquim. La aparición de la enfermedad divide en dos etapas nítidas la obra del *Aleijadinho*. La etapa sana de Ouro Preto y São João d'El-Rei, se caracteriza por la serenidad equilibrada, y por la claridad magistral. En la etapa de Congonhas, que es la del enfermo, desaparece aquel sentimiento renacentista de la etapa sana, surge un sentimiento mucho más gótico y expresionista. La deformación, en la etapa sana, es de carácter plástico. En la etapa enferma es de carácter expresivo.

Es cierto que en Congonhas el *Aleijadinho* trabajó más con madera que con piedra. Pues bien, él fue un técnico formidable que sabía perfectamente acondicionarse a los materiales que empleaba, así como condicionarlos a su imaginación expresiva. Los planos redondeados, principalmente el audaz abultamiento de las paredes laterales, en la São Francisco de São João d'El-Rei, aprovechan admirablemente el valor del tabique en la arquitectura, así como existe una fuerte diferencia de concepción entre las esculturas de madera y las de piedra. La "moralidad" de sus esculturas es prodigiosa por eso. En la piedra fue un plástico intrínseco, en la madera un expresionista a veces feroz. En la piedra, más sólida, más duradera, siempre caracteriza y realza la sensación de nobleza y de eternidad que tiene ese material. Sus figuras guardan una inmovilidad profunda: no son los gestos los que mueven sus piedras, es la luz. Sus piedras permanecen perfectamente conceptuales, con ese valor de eternidad incorruptible que las convierte en algo tan solitario, tan noble, en algo ajeno a la naturaleza. En las escenas de los púlpitos, en las fuentes de sacristía, en los profetas de Congonhas, las piedras edifican en un ritualismo extático al que las redondezas lisas de los volúmenes agregan, además, ese paroxismo de voluptuosidad que está siempre junto al éxtasis y a las serenidades hieráticas.

Sólo dos veces el *Aleijadinho* escapó a ese... clasicismo de la piedra. Una de ellas fue en el São Francisco de la fuente de la sacristía. En esa figura maravillosa, la piedra ya no está tratada como un valor autónomo puramente plástico, sino que más bien el cuerpo está concebido con una intensidad, con una espléndida fuerza vital. La otra ocasión fue el medallón de la fachada, en esa misma São Francisco de Ouro Preto.

El *Aleijadinho* manifiesta frecuentemente la tendencia a deformar las figuras aumentándoles un poquito el tamaño de la cabeza. Eso puede verse en el São Jorge, en los profetas de Congonhas, en los paneles de

* *Zamparina:* nombre dado a la epidemia que irrumpió por entonces en Rio de Janeiro, en Minas y otras zonas del Brasil y que se caracteriza por una profunda alteración de los sistemas nervioso y locomotor (N. del T.).

los púlpitos. Se trata de un procedimiento común a los escultores góticos de Francia, que aparece, por ejemplo, en los patriarcas de Saint Trophime (Arles), en el portal norte de la catedral de Laon, en algunos de los profetas y en la serie admirable de los apóstoles, en Amiens, en los Gemelos, de Chartres, en los profetas, apóstoles, en el San Juan Bautista, de la fachada principal de Reims, y todavía es más sistemático en los frisos y capiteles más conocidos como en Notre Dame du Port en Clermont, y en las iglesias del Puy-de-Dome. Ese proceso, reinventado entre nosotros por el *Aleijadinho,* da a las figuras una fuerza impresionante, medio fantasmal. En un tiempo creí que, en el caso de los profetas de la escalinata de Congonhas, eso pudiese derivarse de las necesidades de la escultura arquitectónica; la desproporción propuesta como algo intencional a fin de que se produjese proporcionalidad dentro de la perspectiva. Que es algo intencional, estoy seguro. Pero si en los profetas de Congonhas ella se justifica por la necesidad arquitectónica, en el caso de los púlpitos parece designar una intención expresiva, empeñada en hacer más impresionantes las escenas descritas. En cambio el proceso que desaparece en las fuentes de sacristía, aparece esporádicamente y con manifiesta intención expresionista en las Vía-Crucis, para hacer más impresionantes, más sombrías, ciertas figuras (por lo general, los infieles). Y ya no aparece en ese incomparable medallón donde São Francisco recibe los estigmas que, como ya dije, fue una de las dos ocasiones en que el *Aleijadinho* hizo que la piedra-jabón se sometiese exclusivamente a sus intenciones expresivas. La escena está tratada con realismo, el cuerpo del santo arrodillado se echa hacia atrás, como impulsado por los rayos que emanan de las heridas del Crucifijo. Lo más impresionante es el cuerpo, por la proporción y el movimiento que dominan el ámbito del medallón. Ese es uno de los momentos más geniales de la escultura del *Aleijadinho,* donde una dulzura divina, de primitivo italiano, se alía a un movimiento, a un sentido realista admirable.

Pero con la enfermedad, el sufridor insufrible, se vuelve expresionista, y se empeña en una violencia tan exasperada que más de una vez se vuelve caricaturesco. En las Vía-Crucis, ya se lo encuentra luchando con la madera, mucho más blanda que la piedra, de una plasticidad más servil. No se somete a ella. Es ella la que lo sirve totalmente, y a sus odios terribles (la serie caricaturesca de los soldados romanos), a sus amores divinos (algunos de los Cristos, principalmente el que está siendo clavado en la cruz), y a sus afectos humanos (como ocurre en la figurita del niño con el clavel, el San Juan durmiente, las mujeres en la subida del Calvario, el buen ladrón). Pero ya no todo es bueno. Si en la piedra de los profetas se observa apenas esta o aquella irregularidad, cierta, incómoda, vacilación creativa, las Vía-Crucis, en cambio, contienen figuras francamente deplorables, que lo impulsa a uno a preguntarse si realmente serán del *Aleijadinho*... En la subida al Calvario, el Cristo es detesta-

ble, y otros horrores se ven, principalmente en el flagelo y en la coronación de espinas.

Munido de una técnica perfecta, demostró una versatilidad asombrosa. El individualismo vaga, casi inasible en tamaña riqueza de expresión. Sin duda, muchas de las cosas que hoy le atribuimos, eran de sus alumnos esclavos, y ni siquiera puede decirse que él sea primitivo en el sentido de precursor de una orientación estética o de un estilo, ya que ni siquiera sus propios compañeros de *atelier* prolongaron su obra... A muchos cuerpos, a mucha rocalla, a muchas caras, él las debe haber esculpido harto de todo, corroído por el sufrimiento, sofocado por el trabajo ingente *.

Realista extraño, el *Aleijadinho* fue un deformador sistemático. Pero su deformación es de una riqueza, de una libertad de invención absolutamente extraordinarias. Se ha dicho que él nada sabía de escultura, y sobre todo que desconocía la anatomía... Esto, por lo demás, no tiene la menor importancia si se lo compara con lo que sí constituye ignorancia supina y que es confundir la escultura con la anatomía. Pero el hecho es que él ni siquiera ignoraba eso. El hombre que fue capaz de hacer la fuente de São Francisco, el medallón de los estigmas, el Cristo clavado en la cruz, el brazo del soldado tocando la trompeta, el San Pedro, la expresión de dolor del soldado de la oreja cortada, en las Vías-Crucis, sabía realizar magníficamente los valores anatómicos, cuando éstos acentuaban y coincidían con el valor expresivo que él quería extraer de la madera o de la piedra. Y viviendo en el Barroco y expresándolo, él va más allá de las lecciones barrocas que presenciaba; su tipo de iglesia expresa un sentimiento renacentista. Y en la toréutica él pone de manifiesto una ciencia de la composición equilibrada, muy serena, que se escabulle del barroco también. En la escultura, él es toda una historia del arte. Bizantino a veces, como en el león de Congonhas, frecuentemente gótico, renacentista a veces, frecuentemente expresionista a la alemana, recordando a Cranach, a Baldung o Klauss Sluter; y más ocasionalmente realista, de un realismo más español que portugués.

Yo creo que con él, Brasil entregó su más alto ingenio artístico. Una gran manifestación humana. Su función histórica es vasta y peculiar. En medio de aquel enjambre de valores plásticos y musicales de su tiempo, muy superior a todos por su genio, coronó tres siglos coloniales. Era, entre todos, el único que se podrá llamar nacional, por la originalidad de sus soluciones. Era ya un producto de la tierra, y del hombre que vivía en ella, y era un inconsciente de otras existencias mejores de ultramar: un aclimatado, en la extensión psicológica del término. Pero, ingenio sin duda nacional, era a la vez el mayor falso boato de la nacionalidad, al mismo tiempo que caracterizaba toda la inautenticidad de nuestra

* "Manuel Bandeira, en 1928, contó sesenta y seis figuras de madera en las *Vía-Crucis* de Congonhas. Yo sumé setenta y cuatro, cuando estuve allá en 1917. No creo haberme equivocado en la cuenta. ¿Habrán suprimido algunas? (N. del A.).

entidad civilizada, hecha no de desarrollo interno, natural, que va del centro a la periferia y se vuelve excéntrica por expansión, sino de importaciones acomodaticias e irregulares, artificial, venida del exterior. De hecho, Antonio Francisco Lisboa profetizaba para la nacionalidad un genio plástico que los Almeida Juniors posteriores, ¡tan raros! son insuficientes para corroborarlo.

Por otro lado, el *Aleijadinho* completa, como el máximo genio, el período en que la entidad brasileña actúa bajo la influencia de Portugal. Es la solución brasileña de la Colonia. Es el mestizo y es lógicamente la independencia. Deforma la cosa portuguesa, pero no es una cosa fija todavía. Es económicamente atrasado porque la técnica artística en Minas se desarrolló más lentamente que el esplendor económico hecho tan sólo de los restos de un colonialismo cuyo único objeto era enriquecer a Portugal. Por eso, su aparición ya no corresponde a ninguna estabilidad financiera. Es un verdadero aborto luminoso, como abortos luminosos fueron la valorización del caucho y del café, y, en muchos aspectos, la industrialización de São Paulo.

Pero abrasileñando la cosa lusa, infundiéndole gracia, delicadeza y nervio en la arquitectura, y siendo, por otro lado mestizo, el artista vagó por el mundo. Reinventó el mundo. ¡El *Aleijadinho* recuerda todo! Evoca a los primitivos itálicos, bosqueja el Renacimiento, ahonda lo gótico, casi francés a veces, muy germánico casi siempre, español en el realismo místico. Una enorme irregularidad cosmopolita, que lo hubiera conducido a algo irremediablemente diletante, de no haber sido por la fuerza de convicción impresa en sus obras inmortales. Es un mestizo más que un nacional. Sólo es brasileño porque, ¡Dios mío! apareció en Brasil. Y sólo es el *Aleijadinho* por la riqueza itinerante de sus idiosincrasias. Es por esto, sobre todo, que él pudo profetizar americanamente el Brasil.

EVOLUCION SOCIAL DE LA MUSICA EN BRASIL[19]
(1939)

A Oneyda Alvarenga

LA MÚSICA brasileña, como por lo demás toda la música americana, tiene un drama particular que es necesario comprender, para comprenderla. Ella no tuvo esa fortuna que tuvieron las más antiguas escuelas musicales europeas, así como las músicas de las grandes civilizaciones asiáticas, de contar con un desarrollo por así decir inconsciente o por lo menos, más libre de preocupaciones en cuanto a su afirmación nacional y social. De modo que, si por un lado presenta manifestaciones evolutivas idénticas a las de la música de los países europeos, y por ésta puede ser comprendida y explicada, en varias ocasiones tuvo que forzar su marcha para identificarse con el movimiento musical mundial o para darse una significación más funcional.

En un comienzo, y siempre desde el punto de vista social, la música brasileña tuvo un desarrollo lógico, que llega a ser primario de tan ostensible y fácil de advertir. Primero Dios, luego el amor y, finalmente, la nacionalidad. Esta lógica de desarrollo no puede ser encontrada, al menos con semejante firmeza, en las demás artes, lo que se explica perfectamente: en ellas, tanto en la pintura como en la poesía, en la escultura al igual que en la prosa, y en forma menos frecuente en la arquitectura, el elemento individualista no depende en gran medida de las condiciones técnicas y económicas del medio.

Sin duda la técnica, en el sentido de los elementos prácticos, estético-materiales de realización de la obra de arte (óleo, luz eléctrica, mármol, bronce, imprenta, metrificación, etc.) depende mucho de las condiciones sociales del medio. Pero el artista, que es un ser configurado por la necesidad natural de cultivar su arte, puede importar estos medios prácticos por iniciativa exclusivamente personal y convertirlos en propios, incluso aparentemente contra la colectividad. Esto suele ocurrir con frecuencia en las civilizaciones de préstamo, más o menos desarrolladas artificialmente y a la fuerza, como ocurre en el caso de nuestras civilizaciones

americanas. Desde muy temprano los escritores brasileños escribieron e imprimieron libros, sin que tuviesen tipografías, buscándolas donde no existían. El Parnasianismo entonces, con su técnica del verso y el cultivo del núcleo castizo de la lengua, fue entre nosotros un fenómeno típico de esa importación de iniciativa particular, nada inexplicable, es cierto, pero contradictorio y aberrante. Y de hecho, por la sistematización de ritmos franceses (el alejandrino, el verso octosilábico) el almidonamiento con que se cultivaron los modismos verbales lusitanos, el Parnasianismo vino a alterar violentamente la evolución de la lengua nacional y de nuestra psicología lírica, que por entonces estaban creando los románticos. Estos sí fueron aquí un fenómeno tan lógico como en Europa, descendientes de las revoluciones burguesas de la Independencia. El Parnasianismo fue una excrecencia explicable pero derrotista, fruto legítimo de la cultura ingenua y más o menos falsa, provocada por el artificialismo obligatorio de nuestras civilizaciones importadas. Y, efectivamente, cuando nuestra intelectualidad literaria retomó conciencia de sí misma y de Brasil, ningún escritor verdaderamente relacionado con la contemporaneidad nacional pudo ser una expresión serena del Parnasianismo; más bien, lo que hizo fue retomar a los románticos y a los naturalistas como guías.

Obsérvese ahora uno de nuestros casos musicales más curiosos. La extraordinaria expansión que tuvo el piano dentro de la burguesía del Imperio fue perfectamente lógica e incluso necesaria. Instrumento completo, al mismo tiempo solista y acompañante del canto humano, el piano funcionó en la profanación de nuestra música, exactamente como sus hermanos, los clavicémbalos, habían funcionado en la profanación de la música europea. Era el instrumento por excelencia de la música del amor socializado con bodas y bendición divina, tan necesario a la familia como el lecho nupcial y la mesa de comedor. Pero he aquí que contradiciendo el virtuosismo musical del escenario, que durante el Imperio se confió sobre todo, entre nosotros, a cantores, flautistas y violinistas, el piano salta hacia él y va a producir los primeros genios de nuestro virtuosismo musical.

Pues bien, ciertamente no fue Chiaffarelli quien produjo la genialidad intrínseca de Guiomar Novaes y Antonieta Rudge. Sin embargo, la importación natural de este gran profesor para la sociedad italianizada de São Paulo, hizo florecer magníficamente la escuela de piano de la Cafelandia que ganó varios maratones en América. Pero que esta floración pianística de São Paulo era una excrecencia social, aunque lógica de nuestra civilización y en el esplendor de la cultura cafetera, se comprueba no sólo por su rápida decadencia sino por la escasa función, por la casi nula función nacional e incluso regional de esta pianolatría paulista. El mismo, e indudablemente glorioso en su pasado, Conservatorio de São Paulo, justificado por esa pianolatría, inspirado por ella, dorado inicialmente por el nombre de sus profesores pianistas (Chiaffarelli, Félix de

Otero, José Wancolle), haciendo traer de Europa un profesor de piano (Agostinho Cantú) cuando lo que le faltaba era el canto, el violín y más cuerdas, formando decenas y decenas de pianistas por año, propagando abusivamente la pianolatría por todo el Estado, el propio Conservatorio, sin embargo, inconscientemente, sin que nadie lo pretendiese, e incluso contra su orientación voluntariamente pianolátrica, tuvo que readaptarse a las exigencias técnicas y económicas del Estado y adquirir una función cultural mucho más pedagógica, profunda y variada que el internacionalismo industrial del virtuosismo pianístico. Y, por eso, lo que produjo de más significativo no fueron sus pianistas sino otras producciones. Fue una literatura musical numerosa, con Samuel Arcanjo dos Santos, Savino de Benedictis, Caldeira Filho, Nestor Ribeiro, y especialmente los primeros estudios de folklore musical, verdaderamente científicos, con Oneyda Alvarenga y sus compañeros de la Discoteca Pública, todos formados en el Conservatorio. Fue, también, la instalación en São Paulo de una gran editorial internacional, impulsada por dinero italiano, que contaba como un hecho seguro con la venta de sus ediciones en el medio italianizado del Conservatorio; y que tuvo como consecuencia la publicación, en nuestra lengua, de ilustres obras didácticas italianas y de otra procedencia. Y, además, su producto más característico y más elevado, no fue un pianista entregado al virtuosismo, sino un pianista que abandonó el piano por la composición, el compositor y director Francisco Mignone. Y, lo que es más interesante aún: incluso las obras de musicología escritas fuera de los muros del Conservatorio, aspiran directamente al establecimiento pedagógico, como, por ejemplo, en el caso de libros importantísimos como los de Furio Franceschini y Sá Pereira. Es más: el conservatorio se convirtió en un núcleo importante de la composición nacional, no sólo por los compositores que produjo, sino por el hecho de haberse visto obligado a llamar a su recinto —protegiéndose con esa fuerza joven que se le escapaba, y protegiéndola económicamente y con su autoridad— a un grupo numeroso de compositores brasileños o brasileñizados, de quienes basta citar apenas los principales nombres de Camargo Guarnieri, Artur Pereira, y Frutuoso Viana: oriundo de Minas Gerais que luego se trasladó a São Paulo.

Y de esta manera, al Conservatorio de São Paulo se le podrá aplicar exactamente el reverso del refrán que dice "Donde pone el ojo pone la bala". Fruto de intereses financieros, con la tendencia a adorar la pianolatría paulista que tenía al rey en el ombligo, un rey que tenía el cerebro de Chiaffarelli y los veinte dedos gloriosos de Antonieta Rudge y Guiomar Novaes; nacido de una excrecencia virtuosística sin ninguna justificación más funcional y profunda, al punto que ni siquiera en la composición paulista produjo obras pianísticas que fuesen capaces de caracterizarla, el Conservatorio de São Paulo se vio forzado, por las condiciones sociales del medio, a convertirse en un centro de musicología y de composición.

Es que la música, siendo la más colectivista de todas las artes, exigiendo que haya comunidad para poder realizarse, ya sea la colectividad de los intérpretes ya sea la de los oyentes, está mucho más sujeta y de manera mucho más inmediata, a las condiciones de la comunidad. La técnica individual importa menos que la colectiva. Es perfectamente comprensible la aparición en Brasil de un clásico de la prosa portuguesa tan delicioso en el siglo XVII, como fray Vicente do Salvador, o de un escultor tan genial como Antonio Francisco Lisboa en el siglo XVIII. En cambio sería totalmente imposible, en esos tiempos coloniales, la aparición de un émulo de Palestrina o de Bach. Incluso en el caso de que hubiera surgido, su música no hubiera existido en absoluto, porque la Colonia jamás hubiera podido ejecutarla. Ni teníamos capillas corales capaces de enfrentar con éxito las dificultades técnicas de la polifonía florida, ni oyentes capaces de entender tal música y edificarse con semejantes complicaciones musicales. Y si ese Palestrina de los cocoteros no se hubiese visto obligado a buscar otras tierras para realizar su arte, hubiera tenido que rebajar su imaginación creadora hasta la mezquina confección de los cantos para órgano jesuíticos o hasta la monótona adaptación de palabras católicas a los bailes rústicos e irremediables de nuestra indiada.

El desarrollo técnico de la colectividad ejerce una función absolutamente predeterminante en la aparición del individuo musicalmente dotado; e, históricamente, si por la primera logramos explicarnos la índole del segundo, a su vez el individuo musicalmente dotado nos brinda datos importantes para evaluar el desarrollo técnico de la colectividad. Así, las misas y motetes del padre José Mauricio Nunes García son una prueba irrefutable de lo que fue realmente la técnica musical de la Colonia. Sabemos, por viajeros y autores nuestros que se hacía música altamente perfecta en ese antiguo Brasil. Maestros de solfeo franceses fueron importados por señores de ingenio: la enseñanza jesuítica fue musicalizada a la europea para ser impartida a los esclavos de Santa Cruz; óperas europeas fueron cantadas espléndidamente en el Río Juanino *, para asombro de Neukomm y Saint-Hilaire. A veces, confundidos, somos llevados a equiparar esa "perfección técnica" que había alcanzado nuestra música de entonces, con lo que comprendemos por "perfección técnica" cuando hablamos de lo que se hacía en Europa. Todo es la misma perfección técnica. Pero la música del padre José Mauricio opone una objeción; y por su facilidad relativa, por su polifonía humilde, por el dulce divagar solístico de sus propios conjuntos, que, por lo demás, casi siempre coralizados verticalmente, ella demuestra de manera rotunda que en la más hábil capilla colonial, pagada con los dineros gordos del rey, la habilidad era mediocre. Además, el monodismo era el recurso siempre dominante, dentro del mismo coro, culminando apenas en el virtuosismo senti-

* El autor se refiere al Rio de Janeiro de los tiempos de Don Juan VI, rey de Portugal que en 1808, ante la presión napoleónica sobre la península, huyó al Brasil donde estableció su corte (N. del T.).

mental de las sopranos de importación. El mismo conjunto orquestal era frágil, apenas comparable al que habían alcanzado, un siglo antes, las orquestas de Mannheim y de Viena.

II

En su desarrollo general la música brasileña sigue, pues, obedientemente, la evolución musical de cualquier otra civilización: primero Dios, después el amor, luego la nacionalidad. La Colonia, realmente, no logró nunca liberarse de la religiosidad musical. Dos especies de esclavos eran los que Portugal tenía que satisfacer aquí: el negro y el colono brasileño. El incienso y el batuque imperaron con violencia; y los mismos jesuitas, por cierto más liberales y máximos propulsores, aquí, de la religión verdadera, sirvieron menos al catolicismo que a la colonización, con sus procesos de catequesis, sus procesiones, semanas santas, iglesias y repertorios musicales. En cuanto al teatro, no fue otra cosa que un teatro de esclavos. Mientras que el teatro profano, que es el arte más colectivista después de la música, y aún más capaz que ésta de brindar cierta conciencia social a una comunidad, no pudo vivir aquí sino en forma esporádica y, muchas veces, en manifestaciones insultantemente aristocratizantes como aquella absurda realización cuiabana de la ópera de Porpora, "Ezio in Roma", de 1790. Y nuestro mejor dramaturgo, el Judío, nacido en Brasil, no podría vivir aquí. Sólo pudo expandirse en Portugal, para morir... Aquí, habría nacido muerto. La Colonia se conservaba como colonia de un país sin malicia, especialmente a costa de incienso y batuque místico. El resultado brasileño de ese "panem et circenses", de poco pan y mucho circo, fue una iglesia para cada día del año, en la ciudad de Salvador; el *Aleijadinho,* resguardó el incienso de las ventiscas alteradoras, y el padre Maurício sonorizó las naves consoladoras de este mundo purgativo. Primero, la técnica religiosa: órgano, coros y castrados en fermata. Y luego, ya como fruto de la tierra, un primer gran músico religioso: el padre José Maurício.

Pero la música de los primeros jesuitas fue necesaria y social, en cuanto la religión es algo necesario y social. La creencia en Dios, la esperanza en la Divinidad, tanto desde el punto de vista espiritual como etnográfico, no es una superstición inicialmente impuesta por los grupos dominantes de la sociedad. Parte de abajo hacia arriba; y las masas populares de los clanes son creyentes por naturaleza, en virtud de aquel necesario espíritu místico propio de las mentalidades incipientes. Espíritu que se muestra místico, si ha de creerse a viajeros y etnógrafos, incluso cuando no encuentra en ciertas tribus noción nítida y conceptual de lo que sería la Divinidad. Pero siempre venera, si no a los *Daimonios,* por lo menos a los Antepasados. Y esa creencia común en el Ancestro, o en un *Daimonio,* o en cualquier otra forma que la mentalidad primitiva imagina a las

fuerzas sobrenaturales, esa creencia común se convierte en una "religión", en el sentido social de "religare", porque opera como elemento de fusión defensiva y protectora de la colectividad. Y la música, o mejor aún, el canto, es el medio más litúrgico, más imprescindible, pudiéndose decir incluso *sine qua non* de la puesta en contacto místico con el dios desmaterializado. Porque el canto es todavía un fluido vital, que a través de la boca se escapa de aquella parte inmaterial de nosotros mismos que reside en nuestro cuerpo. Es justamente el elemento más propicio, por ser idéntico, para comunicarnos con el fluido inmaterial de los ancestros y de los espíritus; fluido éste, ya liberado de los cuerpos y que todavía flota en los aires, sorprendiendo, vive donde quiere o planea serenamente en la Tierra liberada del Mal, más allá de los Andes [20].

No quiero decir, es obvio, que la mentalidad de los portugueses y de los curas era esa, primaria, de los que llamamos salvajes. Pero muchas circunstancias la "primitivizaban", la envejecían o infantilizaban, si se quiere: la falta de técnica, el contacto con el indígena, el distanciamiento de las fuerzas civilizadas propicias al ateísmo, y esa enorme enfermedad sin remedio que es la presencia de la muerte. Y por eso la música, o más exactamente, el canto místico de los jesuitas, funcionaba también como elemento religioso, es decir, de re-ligación, como fuerza unificadora, unanimizadora, defensiva y protectora de los diversos tipos sociales que se agrupaban sin ley ni rey en el ambiente inmediatamente post-cabralino *: jefes nobles profanos, aventureros voluntarios, criminales deportados, curas y salvajes esclavos. El principal embate se producía naturalmente entre las ambiciones del colono y la instintiva libertad del indio, y era una constante la amenaza de zozobra total de la colonización. La música mística de los jesuitas vino entonces a incidir necesariamente y en el más lógico sentido social, como elemento de religión, de catequización del indio y concomitantemente de regimentación general. Encantaba mágicamente y sometía a las fuerzas contrarias, o sea, a los indios: confortaba casi terapéuticamente a los apestados del exilio americano, o sea, a los colonos, y a todos los reunía, confundía y armonizaba en un grupo que las necesidades, o mejor, la total carencia de técnica y riqueza, convertía en una verdadera comunidad sin clases, compuesta por individuos socialmente nivelados entre sí.

Porque en estos primeros tiempos los mismos jefes eran, por efecto de la aventura, individuos de una relevancia social apenas diferenciable de la de los otros colonos. Eran tan sólo reconocidos como los más hábiles, los que de algún modo resultaban más aptos —una distinción espiritual muy sutil de autoridad, perfectamente equiparable a la distinción física del más fuerte, y por eso aceptado tácitamente como jefe en los clanes de los primitivos. Los representantes del rey portugués que encabezaban

* Es decir, en el ambiente colonial inmediatamente posterior al arribo de Pedro Alvarez Cabral, el navegante portugués que descubrió Brasil en el año 1500 (N. del T.).

las primeras exploraciones, eran jefes de la misma forma que los *tuxauas* y *morubixabas* [21] amerindios, comiendo y durmiendo como los otros y con los otros, trabajando muchas veces como los otros y con todos, luchando en la defensa común, surgiéndole la función de autoridad solamente en los momentos de religión (religare...) del grupo, en las ceremonias, en las guerras, en las incursiones de tierra adentro, en las disensiones entre colonos.

Y por todo eso, la música religiosa de los jesuitas, popularmente humilde, era "litúrgica" en la extensión más primitiva y social que pueda tener el concepto de liturgia. Era una cosa imprescindible, *sine qua non.* Y era incluso más litúrgica desde el punto de vista social que desde el punto de vista específicamente católico, ya que en el catolicismo de la época, la música no era algo imprescindible en el oficio divino, y toda la parte de éste cantada por el coro y por los fieles, era repetida por el cura y sus acólitos junto al altar.

Pero si la música religiosa no formaba parte necesaria de la liturgia católica, fue en cambio, socialmente hablando y en esos primeros tiempos, un elemento litúrgico de socialización de los primeros agrupamientos. Y tanto es así que se convirtió, desde un comienzo, en un elemento perfectamente representativo de aquella comunidad sin clases. Se volvió universal (a la europea...) por el empleo del canto católico de los portugueses, con los primeros cantos de órgano y el gregoriano. Pero era al mismo tiempo nacional y brasileña por la absorción de las realidades de la tierra y de los naturales que la poseían, utilizando cantos y palabras amerindias, danzas amerindias, generalizando el *catereté* *, y hasta procesos amerindios de ritual místico, pues hubo curas que llegaron a predicar, imitando la gesticulación y los acentos vocales litúrgicos de los hechiceros. Esa música fue, pues, cada vez más, una fuerza que creció de abajo hacia arriba, y vivió de las mismas necesidades sociales de la Colonia primitiva.

Y sólo después, con la fijación de ciertos centros —Bahía, Pernambuco— y la mayor estabilidad que alcanzaron con la organización gue-

* "Resulta curiosísimo observar que hasta hoy, en ciertas festividades coreográfico-religiosas conservadas tradicionalmente por las poblaciones rurales paulistas, la Danza de Santa Cruz, la danza de San Gonzalo, las partes especialmente religiosas de la ceremonia son seguidas por una danza en ronda general, a la que llaman *cururu*. Se trata de una danza impresionantemente asimilable, en sus pasos y ademanes, a ciertas coreografías amerindio-brasileñas todavía actuales, reveladas por la cinematografía. Parece, por lo que sé, que la Danza de Santa Cruz vive exclusivamente o casi, en los villorrios muy atrasados que yacen en las zonas no desarrolladas de los alrededores de la ciudad de São Paulo. Algunas de estas poblaciones (como Carapicuiba, que es donde más viva se conserva la Danza de Santa Cruz) provienen de las primeras poblaciones defensivas y de penetración, fundadas por los jesuitas en los alrededores de Piratininga. En el *cururu* religioso de esas danzas tradicionales, creo ver una tradición jesuítico-amerindia que allí permaneció por cuatro siglos" (N. del A.).

Con respecto al *catereté*, nos cabe aclarar que se trata de un baile rural cantado cuyo nombre señala su origen tupí, pero que coreográficamente se muestra muy influida por los estilos de danza africanos (N. del T.).

rrera de las villas, sus fortines e iglesías, fortificados ya con la idea del asentamiento definitivo; con la objetivación, ritual y luego suntuaria, del principio de autoridad de los jefes, donatarios, provinciales, que se instalaron en sus bisoños palacios; sólo entonces es cuando la música, aunque religiosa siempre, va pasando poco a poco de su condición necesaria a innecesaria, sin moverse más de abajo hacia arriba, y se convierte en un elemento decorativo en las fiestas religiosas.

Ahora, y desde ciertos centros más consolidados de la segunda mitad del primer siglo (Bahía, Olinda) la música se va convirtiendo en un instrumento que será utilitario y utilizable de otra manera. Muere el Dios verdadero de la primitiva colectividad y no tiene propiamente resurrección. He aquí que de pronto, cuando más seguro se estaba de su estabilidad, tañe festiva la campana de la Resurrección en la iglesia fuerte, y se advierte que el Dios de abajo, el Dios popular que ofrecía las cosechas, protegía en las guerras e igualaba místicamente a todos los miembros de la comunidad, había sido reemplazado por otro, igual al primero en apariencia, pero con otros principios: un Dios singularmente esclavista, que repudiaba la esclavitud de los indios pero consentía la del negro, un Dios satisfecho, triunfal, lleno de adornos barrocos y francamente favorable al régimen latifundista. Fue éste el dios que siguió cumpliendo la misma función de goma arábiga y pegatodo de la colectividad. Colectividad que, por lo demás, ya no vive más en una amplia e igualadora casa de una sola planta, sino en otra de varios pisos. . .

Esta música religiosa ya no es más víscera, es epidermis. Ya no es baja sino elevada. Ya no es popular, sino erudita y noble. Ya no es fea como la vida sino que pretende ser bella como en el arte. Sigue siendo, todavía, europea porque es católica, pero ya no es concomitantemente nacional. No se vale de *cateretês,* sino apenas de unos solfeos importados y de la última moda rococó que incluye unos sonidos, unos instrumentos, unos ritmos, unas melodías y unos textos exclusivamente europeos, en el más dominador e insensible olvido de la tierra y del primer brasileño que ya nació.

Y desde entonces, hablando con propiedad, no hay más música en la Colonia. Quiero decir: un elemento que pese a ser inmediatamente innecesario y estético, ejerza siempre una función religadora, correspondiente a la colectividad en la cual se está realizando. Lo que existe, la música que se hace aquí, religiosa o no, asume todos los aspectos detestables del virtuosismo. Es un despliegue de afectaciones totalmente desvinculado del progreso espiritual de la colectividad. Util solamente para algunos. Ritual perturbador que acompaña a los jefes y les asegura cada mes, ante el ojo multitudinario, el milagro de la transfiguración.

No estoy criticando ni mucho menos condenando, ya que sería inútil, esa finalidad puramente virtuosística autocrática y popularmente debilitadora, que tomó la música de la Colonia y en la que ella perseverará hasta

el Imperio. Era una fatalidad. Era una fatalidad tanto de la evolución humana como de la evolución social del país.

III

He allí que tiene lugar la Independencia la cual, si bien resulta políticamente lógica, socialmente no es sino una aspiración. Se estableció un imperio, se importaron emperadores y todo un sistema de distribución de títulos nobiliarios que eran pura afectación, que casi en nada se basaba en aquella aristocracia de tradición regional, fuerza y riqueza que se forma naturalmente en cualquier país bajo cualquier régimen. Y era una aristocracia como esa la que nosotros teníamos aquí. Sin embargo, la falsa independencia y la nueva nobleza vinieron a contribuir decisivamente, burguesas por excelencia como eran, al predominio de lo profano y de la música amorosa.

Sí, con el Imperio, el batuque místico ya no bastaba para calmar al nativo consciente de su tierra y de su independencia, y con sus intereses volcados hacia la posesión de su purgatorio. Sobrevino nuestra Ars Nova. La música profana empezó a predominar en dos manifestaciones específicamente características de sensualidad sexual: la *modinha* de salón, lamento amoroso, y el melodrama, válvula de escape de las pasiones. La *modinha* ya era manifestación intrínseca de la cosa nacional, ante lo cual poco importaban su falta de carácter étnico y las influencias que le daban forma. Ella caracteriza perfectamente, incluso hasta en eso, a la aristocracia forzada, realmente burguesa por su concepto y costumbres, de la clase dominante en el Imperio. Pero, como manifestación casera, semiculta, no siendo popular ni erudita, la *modinha* de salón jamás alcanzará una funcionalidad decisiva en nuestra música. Sólo cuando pasará a ser popular, podrá aportar algunos elementos originales a la música nacional. Pero, asimismo, cargada siempre de un urbanismo lavado e incompetente, como el fado y el tango, los encantos de su jardín se abrirán siempre peligrosamente engañadores, menos propicios a lo vernáculo del canto que a la vulgaridad festiva.

Es realmente en el melodrama donde se concentra la manifestación musical erudita del Imperio. El país, que se daba el lujo de distraer serias reservas para el sustento y herencia de una casa imperial, se daba también el lujo de sustentar al más rico y brillante centro operístico de la América de entonces. Y sobrevino así la segunda etapa histórica de nuestra música, que fue, además, resultado de su evolución técnica. El corista-solista de la polifonía religiosa colonial, dominando en el "superius" del cuarteto, y culminando en el soprano importado, cantante de arias de ópera incluso durante la realización del oficio divino, tuvo como consecuencia natural al cantante de teatro. Pero, como Brasil no parece propicio a la creación de voces bellas y no tenía escuelas, al no haber cantores, los importó.

Fueron los José Amat que se afincaron aquí, y otros que venían y se quedaban durante años, como la De la Grange. Se establecieron entre nosotros las orquestas de teatro, tanto que hasta las representaciones en prosa a menudo terminaban con la ejecución de danzas importadas, muy de moda en el Imperio, como la polka, la mazurca, el vals, luego trasladados a los salones familiares. Y se fijaron también los elencos melodramáticos. La ópera cuya parte central era importada, vale decir tanto el cantante como las piezas e instrumentistas, sincronizaba sonriendo con la figura perezosamente dictatorial del Emperador, y con la fórmula política del Imperio, espuria y solitaria en nuestra América. Nuestro teatro melodramático, que como teatro podía volverse eficiente y la más pragmática de las manifestaciones del arte, no pasaba de ser una excrecencia imperial y ricachona. No tenía ninguna base en nuestro teatro popular cantado, por entonces en su período más brillante con los *reisados* *, las pastorales, los *congos,* las *cheganças.* Más bien era importado y solitario como el propio Emperador.

Es en ese momento cuando surge la mayor figura musical que ha producido Brasil hasta ahora, la cual con su fecundo genio venía a sentar bases más sólidas a todo ese castillo fundado en la resbaladiza arena del litoral: Francisco Manuel da Silva. Es éste el gran nombre que presenta la música brasileña en el curso de sus vicisitudes sociales. Dotado de una visión práctica genial que lo llevaba a actuar contra cualquier dificultad, es el creador que funda nuestra técnica musical definitivamente. Viola el dominio de la epidémica iniciativa particular en que se había dispersado hasta entonces toda nuestra enseñanza musical, concentrando en las manos permanentes del Gobierno la educación técnica del músico brasileño. Funda el Conservatorio. Y además define el paroxismo melodramático de la monarquía, creando la Academia Imperial de Opera. Y la fortuna le fue tan fiel, que coronó toda esa fecundidad convirtiéndolo sin querer en el autor del Himno Nacional Brasileño. Francisco Manuel da Silva ejerce en nuestra música la finalidad que Guido D'Arezzo tuvo en la teoría y en la práctica de la monodia europea. Es un coordinador, un sistematizador, un tecnificador genialísimo. De la misma forma como Guido D'Arezzo fija la teoría, facilitando la práctica musical, así Francisco Manuel fija la teoría, fija la escuela, y facilita y nacionaliza la ópera imperial, dándole una organización permanente y sólida.

Y el fruto de todo eso fue Carlos Gomes. Resulta casi imposible imaginar la producción del *campineiro* ** sin la intervención de la existencia de Francisco Manuel. ¿El melodrama imperial bastaría para justificarlo?... Creo que no. En todo caso, es la menos probable de las hipótesis que Carlos Gomes hubiese sido lo que fue, sin Francisco Manuel da

* El *reisado* es una danza dramática popular para festejar el día de Reyes (N. del T.).

** Vale decir, oriundo de la ciudad de Campinas que, por ese entonces pertenecía a la provincia de São Paulo (N. del T.).

Silva. Porque son los beneficios técnicos, didácticos y la búsqueda de nacionalización, lo que éste concretó en sus dos grandes empresas que Carlos Gomes representará. Y en la lucha por la conquista de sí mismo, los dos momentos decisivos del afianzamiento musical de Carlos Gomes son la huida a Rio y la consecuente entrada al Conservatorio fundado por Francisco Manuel, y su dedicación definitiva al melodrama, con los éxitos de "A Noite no Castelo" y "Joana de Flandres", ejecutadas en la Academia Imperial de Opera, también fundada por Francisco Manuel. Del Emperador y de su ópera, lo que Carlos Gomes extrajo fue el canto en italiano, el italianismo musical, la importación, la desvinculación funcional. Estas son las razones que me llevan hoy a decir en letra impresa lo que algunos años atrás ya dije confidencialmente a un amigo: cuanto más estudio a Carlos Gomes, más admiro a Francisco Manuel.

Como expresión artística, Carlos Gomes es la síntesis profana de toda la primera etapa estética de nuestra música, etapa a la que llamaré "Internacionalismo Musical". ¿Qué caracteriza esta etapa? Si dijéramos que la evolución social de la música brasileña se procesó a través de estados de conciencia sucesivos, este primer estado de conciencia fue el del internacionalismo. Se importaba, se aceptaba, se apreciaba, no la música europea, ya que no existe propiamente música europea, sino las diferentes corrientes musicales europeas. El colono tenía además la justificación para subrayar así el estado de dependencia al cual quería conservar la posesión de este Atlántico, y eran siempre bagatelas, cintas y cuentas coloridas de la industria europea lo que él recibía a cambio del palo-brasil, el azúcar y el oro que entregaba. Y era con esas cintas y cuentitas que nuestros compositores se adornaban, para aparentar que eran buenos técnicos y aspirar a la celebridad.

Porque a esto fue a lo que nos condujo el estado de conciencia internacionalista. Sé bien que muchos compositores tardíos más enceguecidos todavía, ecos perezosos de esos tiempos más cómodos, escamotean ahora la palabra 'internacionalista", sustituyéndola por otra y vienen a hablarnos cantando de la música "universalista", de "música universal" *. Esto es un verdadero primor de ignorancia sociológica, ya que ni siquiera el proletario urbano, universalista por fatalidad económica y técnica, produjo música popular a la que de algún modo se le pueda llamar universal.

* "Pareciera que me contradigo, cuando niego aquí la existencia de música "universal", después de haber clasificado así a la música religiosa de la Colonia. Sin embargo, no hay contradicción. En aquella parte, yo consideraba la música bajo un punto de vista social. Por lo tanto verifiqué —y con un cauteloso "a la europea"— que la música considerada como factor religioso, como elemento dinámico e interesado en congraciarse y ser reconocido por los "socii", se nos universaliza, necesaria y preliminarmente aceptada. No era contemplación, era acción. En este sentido, la música de las religiones universalizadas es tan universal como la locomotora y el fútbol. Pero ahora paso a considerar técnicamente, y ya no socialmente, los elementos constitutivos de la música, en su carácter de creación estética, considerada como productora de obras de arte. Es en este sentido que niego la existencia de una música "universal".

Y un verdadero universalismo étnico es un sueño para un futuro demasiado remoto, para que por ahora podamos valernos de él para argumentar. Sueño que, por lo demás, ninguna experiencia de la historia humana pudo confirmar. La llamada "música universal" es un esperanto hipotético, que no existe. Pero sí existe, no puedo negarlo, la música internacionalista, la sofisticación tediosa y fatigada de los "Transatlantiques" de la comedia célebre.

¿Y cuáles fueron los efectos ciertos y probados de ese internacionalismo que todavía no pudo ser universalismo ni tal vez lo sea nunca? Ocurre que cuando el compositor se deja llevar por una inspiración liberada de su nacionalidad, cae en otra nacionalidad que no es la suya. Quiero decir, imagina estar haciendo música universal, y en realidad está bajo el signo Debussy-Ravel, y entonces es afrancesado; o está bajo el signo Puccini-Zandonai, y entonces es un italianizado; o bajo el signo Wagner-Strauss, y hasta parece un ario. En la mejor de las hipótesis, cae en un atonalismo sistemático y entonces, menos que austríaco, es un copista de Schoemberg; cuando no, se deslumbra con excesos de percusión, ritmos obsesionantes, líneas de polifonía pluritonal, y tenemos entonces a un stravinskyano. No hay que olvidar, además, a los miríficos "Sin Carácter", ciertamente raros pero insolentes en su habilísima ostentación. Me refiero a los Mendelssohn, a los Meyerbeer, a los Tchaikowski y otras acomodaticias colchas de retazos, especie de horno crematorio del cisco de muchas razas. No hay música internacional y mucho menos música universal; lo que existe son genios que se universalizan por ser demasiado fundamentales. Palestrina, Bach, Beethoven, o mujeres que se internacionalizan por ser demasiado fáciles, la "Traviata", la "Carmen", "Butterfly". Sin embargo, dentro de este mismo internacionalismo o de aquella universalidad, tales músicos y tales mujeres no dejan nunca de ser funcionalmente nacionales.

No quisiera para mí el drama de esos compositores profanos de la etapa internacionalista. Ellos hicieron serios esfuerzos, y lo que es peor, nada compensadores, para adquirir una realidad social más legítima y brasileña. Reflejaron en ese esfuerzo, ingenuamente atrasados, el romanticismo indigenista, y nos dieron "O Guaraní", "O Escravo", "Moema" [22] y otros sueños y quimeras. En todo caso, Carlos Gomes, con sus dos óperas de intención brasileña asumió una finalidad social y nacional respetable, haciéndose eco, si bien románticamente indigenista, del movimiento a favor de la abolición. Y que ese eco era consciente, lo prueba la dedicatoria del "Escravo".

IV

Cuando nació la República, nuestra música erudita se encontraba en esa situación, era internacionalista en sus formas cultas y en su inspiración,

y todavía estaba muy alejada de la patria, a pesar de los esfuerzos de Francisco Manuel y Carlos Gomes. La República aportaba un sentido mucho más americano y democrático al Brasil. Ya no éramos una excrecencia monárquica y aristocrática dentro de las tierras americanas. Por lo tanto, era de prever que eso tuviese una repercusión profunda en el desarrollo social de nuestra música y en su orientación estética. Pero no fue exactamente así.

La genial creación de Francisco Manuel necesariamente tenía que producir frutos ácidos más que frutos dulces, a la manera de ciertos árboles cuyas primeras cosechas son tan sólo promesas de un generoso futuro. Y, de hecho, es en el Instituto Nacional de Música donde nacen, donde derivan o donde se agrupan los numerosos compositores nacionales de la República recién nacida. La composición empieza por convertirse en una forma constante de nuestra manifestación erudita más allá del virtuosismo; pero esa composición todavía es sistemáticamente internacionalista. Así, el Instituto de Francisco Manuel había logrado desenvolver y proteger la producción, impulsando enormemente la técnica de composición, pero todavía no había logrado liberar esa producción y esa técnica de la tutela general de la Europa internacionalista. De modo que los compositores que caracterizan ese primer período de la República son típicamente internacionalistas. El gran Henrique Oswald, Leopoldo Miguez, Glauco Velasquez, Gomes de Araújo, Francisco Braga, Barroso Neto (estos dos en su primera etapa) y otros buenos representantes de ese período republicano inicial, ya presentaban, cabe reconocerlo, una técnica suficientemente fuerte como para que nuestra música alimentase unas primeras aspiraciones de autonomía. A esto nos había llevado principalmente aquel Conservatorio fundado por Francisco Manuel. Y eso no era todo. Si las guerras del Sur habían contribuido para acendrar en el pecho brasileño la convicción más íntima de una patria completa y unida, por otro lado un simulacro de independencia económica y relativa holgura, acarreada por el éxito fenomenal del café, había vuelto oportunas las afirmaciones de la personalidad nacional. Así pues, dejando a un lado el frágil nacionalismo meramente titular y textual de dos óperas indigenistas de Carlos Gomes, no parece tan sólo algo casual el hecho de que justamente en la tierra de promisión paulista, recién descubierta, surgiese el primer nacionalista musical, Alexandre Levy. Tampoco parece casual que inmediatamente después, Alberto Nepomuceno viniera desde su Nordeste, la mayor mina conservadora de nuestras tradiciones populares, para instalarse en Rio, ciudad ésta adoptada como capital del país y que empezaba a divertirse más ampliamente con las primeras mensualidades satisfactorias que le llegaban de la tierra de promisión. Y realmente estos dos hombres, Alexandre Levy y Alberto Nepomuceno, representan las primeras conformaciones eruditas de la nueva toma de conciencia colectiva que se formaba en la evolución social de nuestra música: la nacionalista.

Por otra parte, ello se veía presionado por la definitiva e impresionante consolidación de nuestra música más intransigentemente nacional: la música popular. En efecto, durante la Colonia no tuvimos, rigurosamente hablando, música popular a la que pudiese llamarse brasileña. Esta expresión voluntariosa de nacionalidad no interesaba a la Colonia, y hubiera sido incluso perjudicial a la condición subalterna a la cual tanto la tierra como su pueblo debían someterse. La escasa documentación existente tiende a probar que los negros hacían su música específica, los portugueses la suya, y los indios su música amerindia. Recién a fines del siglo XVIII, ya en vísperas de la Independencia, es cuando un pueblo de características nacionales comienza a delinearse musicalmente, y ciertas formas y constancias brasileñas empiezan a asentarse como elementos tradicionales en la comunidad, con el *lundú*, la *modinha*, la *síncopa*. Luego, y con una mayor exigencia popular, se asientan nuestras grandes danzas dramáticas: los *reisados* [23], las dos *Cheganças* [24], los *Congos* y *Congados* [25], los *Cabocolinhos* y *Caiapós* [26] y el *Bumba-meu-Boi* [27], algunos de ellos probablemente recopilados rapsódicamente y "arreglados", tanto textual como musicalmente, por poetitas y musiquitos urbanos totalmente anónimos. El *Bumba-meu-boi*, sobre todo, ya era característica y libremente nacional, recordaba muy poco sus remotos orígenes ultramarinos, y celebraba al animal que se había convertido en el sucedáneo histórico del Bandeirante, en el instrumento más útil desde el punto de vista de la penetración de las tierras del interior, así como socializador y unificador de nuestra patria: el Buey. Finalmente, en los últimos días del Imperio y primeros de la República, al pasar la *modinha* del piano de los salones a la guitarra de las esquinas, con el *maxixe*, la samba, y la formación y fortalecimiento de los conjuntos serenateros de los *choros* y la evolución de la tonada y de las danzas rurales, la música popular crece y se define con una rapidez increíble, convirtiéndose violentamente en la creación más poderosa y en la caracterización más hermosa de nuestra raza.

Fue en la mismísima lección de la etapa internacionalista donde Alexandre Levy y Alberto Nepomuceno habrían de recoger el proceso adecuado para nacionalizar rápida y conscientemente, mediante la música popular, la música erudita de una nacionalidad. En ese entonces, el Grupo de los Cinco en Rusia, creando sistemáticamente con base en las manifestaciones musicales populares de su asombroso país, habían conseguido nacionalizar e independizar la música rusa. La música española, por su parte, ya había creado y definido nacionalmente la zarzuela, pero también es cierto que Albéniz y Granados eran apenas contemporáneos de nuestros dos compositores. En compensación, el ejemplo de Alemania pesaba enormemente al lado del ruso, y ya entonces, además de la nacionalización definitiva del lied con Schubert y Schumann, la música sistemáticamente tradicionalista e incluso voluntariamente nacionalista de Brahms y especialmente de Wagner, estaba casi agresiva-

mente, casi hitlerianamente, afirmando la conciencia nacional germánica, teniendo siempre como base el lied nacional. Esta nacionalización por medio de la temática popular fue lo que intentaron Alexandre Levy y Alberto Nepomuceno. Y en este sentido, aunque todavía deficientemente, ellos no son solamente profetizadores de nuestra brillante e inquieta actualidad, sino que a ella se incorporan, formando el tronco tradicional del árbol genealógico de la nacionalidad musical brasileña.

Pero si, como dije, la Primera República no logró abrir una etapa nueva en nuestra música, sería una falsificación aduladora, de la que soy incapaz, atribuir a la Segunda República los méritos de esa importante evolución. No. Fue la Gran Guerra, exacerbando la saña nacional de los países imperialistas, de los que somos tributarios, la que contribuyó decisivamente para que ese nuevo estado de conciencia musical nacionalista se afirmase, pero no como experiencia individual, como todavía había ocurrido con Alexandre Levy y Alberto Nepomuceno, sino como tendencia colectiva. Pocos años después de terminada la guerra, y no sin antes haber vivido la experiencia brutal de la Semana de Arte Moderno en São Paulo, Villa-Lobos abandonaba consciente y sistemáticamente su internacionalismo afrancesado, para convertirse en el iniciador y figura máxima de la Etapa Nacionalista en la cual estamos. Inmediatamente se alinearon a su lado sus compañeros de generación, el malogrado Luciano Gallet y Lourenço Fernandez. En el nuevo movimiento se inscribieron con simpatía especialmente dos compositores del primer período republicano: Francisco Braga y Barroso Neto. Y de inmediato se sumaron los nuevos en tropel, Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, Frutuoso Viana, Radamés Gnatalli, a los cuales elijo porque son, hasta ahora, los más realizados como para citarlos. Pero es toda una falange numerosa, irregular como valor, irregularísima como técnica, bastante improvisada en la construcción de sus obras, y donde es raro encontrar a alguien que se empeñe en profundizar más honestamente en el conocimiento de su "métier" *.

De todas las etapas por las que ha pasado la música brasileña en su evolución, la más apasionante es, sin duda, la contemporánea. Todas las otras fueron más o menos inconscientes, provocadas por las fuerzas inhumanas y fatales de la vida; mientras que la actual, aunque también necesaria por ser un peldaño evolutivo de cultura, tiene su necesidad orientada y distorsionada por la voluntad, por el razonamiento y por las decisiones humanas. Ella viene, por eso, incrementada por un interés más dramático, producido por la lucha del hombre contra sus propias tradiciones eruditas, hábitos adquiridos, y por los esfuerzos angustiantes que realiza para no ahogarse en las condiciones económicas y sociales del país, siempre impulsada por la esperanza generosa de conformar su inspiración y las manifestaciones cultas de la nacionalidad en una creación más fun-

* En francés en el original (N. del T.).

cional desde un punto de vista racional. Este es el sentido profundo, la grave realidad del nacionalismo musical en el cual todavía hoy se debate nuestra música erudita.

Es cierto que esta Etapa Nacionalista no será la última de la evolución social de nuestra música. Nosotros estamos aún recorriendo un período voluntarista, conscientemente exploratorio; más investigador que creador. El compositor brasileño de la actualidad * es un sacrificado, y eso aumenta aún más el valor dramático y apasionante del período por el que atravesamos. El compositor, ante la obra que debe construir, no es todavía un ser libre, no es todavía un ser "estético", que ha disuelto, tras asimilarla a su propio organismo, la conciencia de sus deberes y obligaciones. El tiene una tarea que realizar, un destino prefijado que cumplir, y se sirve de los elementos que han de conducirlo al cumplimiento de su designio pragmático, de manera obligatoria, ya no libre y espontáneamente. Aún no es así. Si por un lado me parece incuestionable que la música brasileña atraviesa por una adolescencia brillantísima, una de las más bellas cuando no la más bella de América; si es lícito verificar que hay un compositor brasileño que se ubica actualmente entre las figuras más importantes de la música universal contemporánea [28]; si nos conforta socialmente la conciencia sana, la virilidad de pensamiento que induce a nuestros principales compositores a esta lucha fecunda pero sacrificada por la nacionalización de nuestra música, no es menos cierto que la música brasileña no puede conservarse indefinidamente en el período pragmático en que se encuentra. Si en un comienzo fue universal, disuelta en religión; si fue internacionalista durante un tiempo con el descubrimiento de lo profano, el desarrollo de la técnica y la riqueza agrícola; si ahora está en la etapa nacionalista caracterizada por la adquisición de una conciencia de sí misma, tendrá que elevarse un día a la etapa que llamaré Cultural, libremente estética, entendiéndose siempre, claro está, que no puede haber cultura que no refleje las realidades profundas de la tierra en que se realiza. Y entonces nuestra música será, ya no nacionalista, sino simplemente nacional, en el sentido que son nacionales un gigante como Monteverdi y un molusco como Leoncavallo.

Lo que por el momento nos falta es el gigante. En verdad, la situación del compositor brasileño contemporáneo es muy difícil. De manera general, y exceptuando a tres o cuatro, le falta técnica, y el estado económico del país es lo que más condiciona esa carencia.

No hay duda de que varios de nuestros músicos son profundamente deshonestos al aprovechar la brumosa anarquía cultural en que vivimos para improvisarse como compositores, conscientes de que en la oscuridad de la noche todos los gatos son pardos. Algunos de esos compositores llegan a conocer muy superficialmente ciertos elementos primarios de la

* "Está claro que me refiero exclusivamente a los que investigan lo nacional. Entre los otros, no se logra descubrir uno solo que sea capaz de dejar a sus hijos al menos un minúsculo cromosoma de talento" (N. del A.).

composición, que ellos podrían aprender por sí solos, incluso rebelándose contra la escuela y contra las barreras de la pobreza. Son incapaces de efectuar el tratamiento de un tema y están convencidos de que la polifonía consiste en enlazar a una melodía otra línea sonora sin la menor significación musical. E incluso en obras menores, un minuto o dos de piano bastan para comprobar que viven exclusivamente del cantar de los *uccellini* *, limitándose a juntar a la canción unas armonías "cavadas en el piano", como se dice en la jerga profesional, unas brumas sonoras medio extrañas y refinadas, encontradas de casualidad gracias a lo mucho que se mueven los diez dedos en las teclas. Descubierta la bruma, pulverizan con ella el miserable fragmento de principio a fin, pues en una cosa estos Cabrales [29] de la casualidad son duchos [30]: en el uso y abuso del pedal armónico y del basso ostinato, tabla de salvación para todas las angustias de la música vertical.

En todo caso, las exigencias mismas de la especialización, impiden totalmente que se compare el caso de nuestros músicos al de nuestra literatura, allí donde las generaciones más recientes parecen destinadas a probar que se puede ser escritor sin saber escribir. El movimiento modernista, eminentemente crítico por naturaleza, parecía destinado a producir una gran evolución ulterior de cultura, pero tal cosa no ocurrió. Los nuevos no resistieron la tensión. Y la pérdida de rigor y vigilancia intelectual del país, de los editores, diarios y revistas especialmente, el compinche de la crítica tan paternalista como acomodaticia, posibilitó ese estado asombroso de cosas, cuyo menor defecto sigue siendo todavía la superstición nacional del talento. Y hoy, algunos de nuestros ficcionistas más celebrados, disfrutan la voluptuosidad de su enorme talento aunque sean, para decirlo de un modo lisonjero, poco menos que analfabetos.

La situación de la música es bastante mejor, afortunadamente. Al fin de cuentas, se puede escribir una novela sin saber qué es un silogismo o que Tiradentes... no está enterrado en Vila Rica. Pero la composición de un trío o incluso de cualquier obra solista que dure cinco minutos implica tales problemas técnicos, que en general el compositor se repliega sobre el minuto escaso y no muy avergonzante de la pieza característica. Solamente los hipócritas desvergonzados se arrojan sin recaudos a semejantes aguas. Y la música, tal vez porque no aprovecha lo que en ella queda de mensaje, las circunvoluciones y laberintos de la conciencia que todo lo perdonan, aún conserva el pudor de los irracionales. Son raros en ella los hipócritas desvergonzados.

Pero la falta general de técnica del compositor brasileño está determinada principalmente por nuestra situación económica. La hegemonía financiera de Buenos Aires en América del Sur fue útil durante un tiempo, liberándonos de la excesiva competencia del músico internacional importado y posibilitando con ello una mayor estabilidad en la situación

* En italiano en el original (N. del T.).

económica del virtuoso nacional. Es posible que el brasileño esté musicalmente mejor dotado que el argentino o el uruguayo. Pero no es recurriendo a miserables vanidades improbables como se logra organizar la fuerza y producción de un pueblo, y todos nosotros estamos cansados de saber que una Teresa Carreño puede aparecer insólitamente en cualquier parte.

La posible superioridad en número, valor e incluso genialidad expresiva del virtuoso brasileño, particularmente del pianista —algunos de los cuales han conseguido, fácilmente, internacionalizarse—, me parece especialmente producto de nuestras condiciones nacionales. El campo era más vasto, más numerosas las ciudades favorecidas por dineros públicos y que solicitaban celebraciones, en su prosapia de capitales de Estados. Además, en las dos ciudades brasileñas más grandes, Rio y São Paulo, la concurrencia del virtuoso internacional solía ser ocasional, muchas veces venía sólo de paso, en viaje a Buenos Aires.

Pero luego, con la caída del café y la depreciación incluso interna del dinero nacional, la situación de nuestra música se hizo intolerable. Eso justamente en pleno brote de la etapa nacionalista, cuando el compositor brasileño más necesitaba contar con circunstancias favorables de concurrencia y ejemplos foráneos, y medios de producción y retribución que le permitiesen profundizar su técnica. Los mismos actos del Gobierno, poco enérgicos y poco esclarecedores, no logran de forma alguna mejorar nuestras condiciones técnicas. Antes de 1929, São Paulo, casi rico, llegó a mantener tres orquestas y dos cuartetos. Un golpe clarividente del Gobierno uruguayo logró en poco tiempo montar una orquesta que ya puede considerarse de primer orden, por medio de un impuesto que, si no me equivoco, recayó sobre las radioemisoras. Y el Uruguay llamaba a su capital al mejor director extranjero que ya vivió en Brasil, Lamberto Baldi, el único que de hecho logró interesarse por la composición brasileña. Y a raíz de ese hecho, otros instrumentistas brasileños de São Paulo fueron invitados a Montevideo, con indiscutibles beneficios ya que eran mucho mejor remunerados, en dinero más fuerte, cosa que les permitía elevar su nivel de vida. La música sinfónica llegó a São Paulo con sensibles rebajas. La música de los conjuntos de cámara desapareció por algún tiempo.

La situación en Rio de Janeiro si no es peor, en nada aventaja a la de São Paulo, como posibilidad de enriquecimiento técnico del compositor. La reforma del Instituto Nacional de Música, en 1931, fue, hablando con propiedad, una aspiración de imbéciles [31]. (Yo estaba entre esos propulsores ciegos). Era una creación casi lunática a pesar de su energía y de su severidad, y a pesar de la elevación inmediata del nivel cultural que exigía de los aspirantes a músicos. Y, sobre todo, constituía una aberración para nuestras pésimas tradiciones musicales y nuestras condiciones del momento (momento que todavía perdura...), en el ideal socializante de hacer del músico brasileño una normalidad culta, una clase

sólidamente dotada de su técnica —desoyendo por completo esa superstición del talento individual que es nuestra única mística de país sin cultura. La reforma ignoraba a los genios, en un país donde todos somos genios. El resultado, si no fue desastroso, fue nulo. Y la actual Escuela Nacional de Música está casi en las mismas condiciones de insuficiencia para la preparación técnica del músico brasileño, tal como se encontraba antes de 1931.

Es que la reforma implicaba no sólo la modificación del nivel cultural general de sus alumnos, sino que, por sobre cualquier otra cosa, subentendía una transformación radical del cuerpo docente. Pero no se tuvo la energía para hacer esto. Con algunas pocas excepciones, el cuerpo docente de la Escuela Nacional de Música es un vivero de espectros viejos o prematuramente envejecidos durmiendo en la rutina, saliendo de su palabrerío tedioso nada más que para las danzas de las peleas internas. Tal vez no exista en el mundo otra escuela inutilizada por tanta politiquería y tantas ambiciones personales.

Hablando con propiedad, todas las reformas son buenas o no inútiles, lo que primordialmente se exige es que los profesores sean buenos. Y hace falta tener el coraje de reconocer que con auriverdes [32] patriotadas no se arregla absolutamente nada. Hay que llamar profesores extranjeros; hay que lograr su radicación a través de contratos serios, pero generosos. Hay que aportar a la docencia musical del país hombres formados dentro de la tradición de civilizaciones más experimentadas, donde al menos ya esté establecida esa verdad primera según la cual para practicar honestamente un oficio es necesario aprenderlo bien. Pero, frente a la ineficacia de la reforma 31, ¡se exige una nueva reforma! Eso es pretender tapar un agujero abriendo otro delante de él.

Sin embargo, la técnica deficitaria del compositor brasileño tiene, además, otros motivos. Ya que lo que la escuela puede darle al artista, éste puede compensarlo ampliamente con la lectura, el trabajo individual, el consejo de los mejores. El desastre mayor consiste en la imposibilidad en que se encuentra el compositor brasileño de experimentarse a sí mismo. Además de que prácticamente no escucha música extranjera, tampoco suele, entre nosotros, escucharse a sí mismo. El conocimiento técnico es insuficiente para brindar técnica. Toda técnica se forma en la experimentación. Es casi inútil que a un compositor que "sintió" visualmente en su partitura el contracanto de una flauta en grave, le indique el libro o le diga el director experimentado que eso no se oye en el conjunto sonoro. El aconsejado puede obedecer, puede, incluso, convencerse de la verdad y modificar su disposición musical, pero jamás aprenderá, en el sentido en que todo aprendizaje es una norma de conducta que se adquiere. En la primera oportunidad que tenga el artista reincidirá, no en el mismo error, sino en un error idéntico de disposición sinfónica. O huirá, amedrentado, de una serie de buenos efectos presentidos. La lección grande, en este caso, la lección que se graba en la carne, es que

el compositor escuche... el contracanto que no escuchó. ¡Pero cómo podrá el músico brasileño aprender, si a veces pasa más de un año sin que una sola de sus obras sinfónicas o cualquiera de las que haya escrito para otro tipo de conjunto, sea ejecutada!

Lo peor es que tanto las orquestas como los cuartetos o corales están en manos de directores extranjeros o poco menos que extranjeros, todos muy arropados a la guaraní pero indiferentes a la cosa local, ignorantes de ella, incapaces de comprenderla e integrarse a ella. Lo que esos directores pretenden únicamente es conservar a toda costa el lugar conseguido, obedeciendo servilmente al gusto de un público de capitales internacionalizadas como São Paulo y Rio. Público en el que no sólo el porcentaje de oyentes nacionales tal vez ni siquiera sea predominante, sino que lo peor es que se trata de un público perezoso, inerte, ignorante, que exige únicamente las obras tradicionalmente fáciles y las cabriolas malabarísticas del brillo y el virtuosismo. Quieren un Tschaikowski que sea Tsssssssssschaikowski. De modo que cuando un director de esos o un cuarteto (excluyo únicamente de aquí al cuarteto Borghert) condesciende a ejecutar una obrita de compositor nacional, lo hace sólo para desembarazarse de una imposición legal, repudiando en lo más íntimo de sí el trabajo, y quejándose de los pocos ensayos nada más que por formalidad. Y las obras son ejecutadas tan rápido y tan mal, que el compositor nunca puede saber con seguridad si no oyó su malhadado contracanto porque realmente no se lo puede escuchar, o porque la pieza fue mal comprendida, y además pésimamente ejecutada. Y así es como él no logra mejorar la experiencia de su técnica.

Es en este sentido que la falta de una real concurrencia extranjera nos está causando un enorme perjuicio ahora. Nos falta la idoneidad de orquestas, de cuartetos, de corales extranjeros que hagan evidente, por contraste, la deficiencia nacional y despierten los bríos que induzcan a mejorar nuestros conjuntos musicales. Nos falta la solvencia que resulta de escuchar constantemente la música extranjera moderna de alta calidad, que le permita al compositor brasileño hacer comparaciones, reconocer sus deficiencias, sus defectos, lo que hay en él de peor y de mejor, lo erróneo y lo cierto de sus caminos. Nos faltan los conjuntos nacionales dirigidos por artistas auténticos, capaces de ejecutar comprensivamente numerosa música nacional, para que ésta evidencie a los autores sus fallas y culpas. Pero para ello la subvención gubernamental es indispensable, ya que la situación económica del país no alienta la útil concurrencia extranjera y tampoco estimula las fuerzas nacionales. Y es el Gobierno quien debiera patrocinar los festivales anuales de música brasileña, los concursos, los congresos, las investigaciones. Y además, a los profesores extranjeros que vengan a poner abiertamente en jaque la debilidad didáctica de nuestro profesorado.

Sería un derrotismo argumentar que todo eso provoca gastos enormes y que me contradigo exigiéndolo y al mismo tiempo recurriendo al paupe-

rismo nacional para explicar nuestra deficiencia técnica. No cabe aquí estudiar procesos ni sugerir medios que permitan a los gobiernos federales y estatales, sin grandes gastos nuevos, la manutención permanente de una orquesta de primera calidad, de un quinteto, de una coral, que sean al mismo tiempo campo de experimentación técnica, escuela de dirección y fuente de alta ejecución musical. Y como el Loide [33], la E.F.C.B. [34], y otros organismos estatales, el gobierno podría, además, hacer viajar a sus conjuntos por las capitales, en las vacaciones escolares y en los intervalos de temporada.

No soy materialista y mucho menos de los que descargan en la ancha espalda de los factores económicos todas las culpas del pequeñísimo rendimiento humano. Y si reconozco que el compositor brasileño es en general bastante deshonesto con respecto a la fragilidad de su técnica, amparándose en la falta de tradición y de vigilancia cultural de la sociedad brasileña, y también de las aventuras experimentalistas de la música de nuestros días; si también reconozco, además, que nuestra deficiencia técnica está en gran parte condicionada por la situación financiera del país, tengo la convicción de que es posible sanear o disminuir al mínimo estos perjuicios, forzando la marcha de las cosas y equilibrando el peso de las circunstancias con una política musical esclarecedora en su orientación y enérgica en los hechos. ¡El compositor brasileño está delante de nuestras narices, Dios mío!, rebosante de talento y —lo que es mucho más importante— admirable por su idealismo y resistencia. Y, hablando con propiedad, cabe reconocer que ha logrado solo, en lo que le compete, forzar esa marcha de las cosas, ya que asimiló una de las herencias musicales más fuertes de América. Y ni siquiera sé que fe empecinada y heroica le ha permitido remover sus montañas.

LOS CONGOS [35] *

(1935)

UNA DE LAS manifestaciones más características, y se puede decir incluso originales, de la música popular brasileña son nuestras danzas dramáticas.

Contamos con un nutrido caudal de bailes populares, todos ellos provistos de enredo dramático, textos, música y danzas propias. Y si me irrita mucho, debido a la precariedad etnológica e histórica del concepto, tener que afirmar que el pueblo brasileño está constituido por tres corrientes raciales —la portuguesa, la africana y la amerindia— siempre me conmueve verificar que tan sólo estos tres fondos étnicos son los que nuestra gente celebra secularmente, en sus danzas dramáticas. Portugal permanece vivo, cantando en tono heroico, en las *Cheganças de Marujos* y en las *Cheganças de Mouros* **. El Africa es cantada especialmente en la política de las embajadas de paz o de advertencia, y siempre en su permanente beligerancia. Embajadas y guerras son las que constituyen el núcleo dramático de los *Congos,* de las *Congadas* y de los *Maçambiques* ***. Y finalmente, los indios de nuestra América son recordados sobre todo en el drama cotidiano de la tribu, danzas totémicas, danzas propiciatorias de caza o guerra, muerte del brujo, en los *Caiapós* **** y en los *Cabocolinhos* *****.

Entre esas danzas dramáticas, y no enumeré sino algunas, la que me parece más peculiar por su valor etnográfico e histórico es la del *Congo.*

* *Congos:* Danzas dramáticas de origen africano (N. del T.).

** *Cheganças:* Eran las cheganças ciertas danzas eróticas del siglo XVIII que formaban parte de celebraciones populares que tenían lugar en Navidad. En ellas se armaban, en plena plaza pública, grandes barcos o naves de guerra y con ellas se simulaban expediciones navales y combates entre moros y marinos cristianos, como parte del bailado y la acción dramática (N. del T.).

*** *Maçambiques:* danzas dramáticas de origen africano (N. del T.).

**** *Caiapós:* tribu indígena de la región meridional del Brasil (N. del T.).

***** *Cabocolinhos:* bailes o danzas populares dramáticas organizadas en cortejo donde participan cerca de 20 indios que simulan combatir (N. del T.).

En su manifestación más primitiva y generalizada, los *Congos* no pasan de un cortejo real que desfila mientras canta sus danzas. Aún hoy, ciertas *Congadas* primarias o muy decadentes, del centro de Brasil, no son otra cosa que eso. Y al Nordeste, donde los *Congos* se desarrollaron mucho, los *Maracatús* * actuales parecen representar lo que allí fueron los *Congos* primitivos.

Guilherme de Melo atribuye inspiración originariamente francesa a esos reinados de *Congos,* filiándolos a los *reinages* del siglo XVI. La interpretación es seductora pero no me parece nada probable. Por la manera como Antonil se refiere a los reyes negros, adorados por los esclavos en los ingenios del Brasil, se puede advertir perfectamente que eso no era un proceso impuesto a los negros por los blancos, sino costumbre de aquéllos. "Por lo tanto, no les extrañe a ustedes que los esclavos celebren a sus reyes, canten y bailen por algunas horas, honestamente, en ciertos días del año", dice él al aconsejar a los señores cómo tratar a los esclavos de los ingenios. Y si la noticia oficial más antigua que Pereira da Costa encontró sobre el nombramiento o designación de esos reyes de Congos data de 1711, el consejo de Antonil, impreso ese mismo año, se refiere muy probablemente a costumbres ya surgidas en el Brasil del siglo anterior. O tal vez, incluso, en el primer siglo... El jesuita Antonio Pires informa que en 1552 los negros africanos de Pernambuco estaban reunidos en una cofradía del Rosario, y que se practicaban en la tierra procesiones exclusivamente integradas por hombres de color. Aquí todavía no se hace referencia a reyes negros, y seguramente no los debía haber aún, pero la indicación del jesuita es muy sintomática. La elección de reyes negros meramente titulares, y las fiestas a que su nombramiento daba lugar, los *Congos,* las *Congadas,* siempre estuvieron íntimamente ligadas, y aún es así, a la cofradía del Rosario [36]. Es más: sus procesiones católicas eran cortejos que le recordaban al negro los cortejos reales africanos. Nada más natural que la identificación; y que el hecho de que ellos trataran de darle una finalidad más objetiva a las procesiones católicas, y que además de las letanías a dioses invisibles y de las andas con *orixás* ** de madera y masa pintada, se preocupan por tener, como las ranas de la fábula, un rey vivo. Y, en efecto, hasta hoy, si no forma parte de la liturgia católica, forma parte imprescindible de la liturgia de los reyes negros del Brasil el hecho de acompañar las procesiones católicas, seguidos por sus súbditos. Mi convicción es que las primeras manifestaciones del baile de los *Congos* datan del primer siglo, y que su origen es totalmente africano, derivado inicialmente de la costumbre de celebrar la coronación del nuevo rey. La coronación festiva del nuevo rey es una práctica universal, es lo que se puede llamar "Elementargedanke". La misma natura-

* *Maracatús:* Desfile carnavalesco que se ejecuta al son de un instrumento de percusión y en el que el grupo sigue a una mujer que eleva en la extremidad de un bastón a una muñequita ricamente adornada (N. del T.).

** *Orixás:* divinidades africanas (N. del T.).

leza brinda ejemplos expresivos de ello, con el aspecto festivo de la madrugada al nacer del Sol, y de la tierra al resurgir de la primavera después del invierno. Y parece incluso, después de los estudios de Frazer, que en un grupo numerosísimo de civilizaciones tanto naturales como de la Antigüedad, la coronación y celebración del nuevo rey está unida íntimamente a las conmemoraciones mágicas de los mitos vegetales.

La costumbre de los negros esclavos de designar reyes puramente formales, se difundió extraordinariamente en Brasil. Se trata de una tradición probablemente traída del Africa. El primer rey legítimo del *Congo*, asistido por los portugueses en el Africa, fue Juan I, muerto en 1492; pero después de más de cien años, ya los reyes negros de la región eran solamente reyes formales, como los de aquí. Y no hay que olvidar que todavía hoy, en ciertas colonias y estados tributarios, ingleses, franceses y otros, esa falsificación penosa persiste, ya que los opresores aceptan la existencia de un rey, pura ilusión para los nativos.

Entre los negros, parece que esa veleidad de tener un rey, aun cuando no fuera más que formalmente, estaba muy arraigada. Al no tener que soportar, entre nosotros, las opresiones y dificultades de toda índole como las que sufrieron en los Estados Unidos, incluso hasta por parte de los blancos que los quisieron proteger, dieron libre curso a esa tendencia político-fetichista. Los reyes de *Congos* proliferaron por todas partes, en un despliegue de narcisismo conmovedor. Los hubo en Maranhão, en todo el Nordeste, en Bahía, en Rio de Janeiro, en São Paulo, en Minas, en Mato Grosso, en Goiás. También existieron en las Antillas. En Cuba, reyes y reinas de *Congos* abundaron tanto en los ingenios como en las ciudades. En las Azores, esos reinados sufrieron una transposición interesante. La devoción por el Espíritu Santo es enorme en las islas, y los esclavos de Faial, en vez de coronarse reyes de *Congos* terrestres, se coronaban emperadores del Divino reino celestial. Imperios y folías del Divino [37] fueron y aún son tradicionales en el Brasil; pero no me consta que entre nosotros se haya coronado a esclavos como emperadores del Divino reino celestial. Ni siquiera a negros liberados. Vieira Fazenda cuenta que los negros de la Lampadosa [38], en Rio de Janeiro, elegían emperador, emperatriz, rey y reina. Pero no se refiere al Divino. Seguramente debido a la misma confusión por la cual en los textos de *Congos* recogidos por mí, el rey es llamado indiferentemente unas veces "reyes" [39], otras "emperadó" [40].

Pero si la costumbre era negra, no debe sorprender que el astuto blanco, tanto profano como religioso, instigase a los negros a la creación de esos reinados de humo. Al respecto es sintomático de las piezas de los Congos. Su texto reza:

"Nosso Reis é só quem manda
pra nóis tudo trabalhar!" *

* "Nuestro rey es quien nos manda / todo el tiempo a trabajar!".

Un verso como este debe probar la verdadera función social de esos reinados coloniales de *Congos*. En un tiempo en que los esclavos eran mayoría, los reyes y reinas negros, con los cuales clérigos y señores se mostraban condescendientes, y los que jefes profanos de la Colonia llegaban incluso a honrar y a rendir homenaje, como si fuesen auténticos potentados, esos reyes resultaban buenos instrumentos en manos de los colonizadores y excelente parachoques entre la altivez exasperante del señor y los esclavos rebeldes (más revoltosos que rebelados...). Nuestro rey es quien nos manda... Y los esclavos obedecían o creían obedecer a sus reyes *congos* que les ordenaban trabajar para los reyezuelos blancos. Los reinados de humo funcionaban utilitariamente para los blancos. Schlichthorst cuenta que los monarcas africanos que llegaban como esclavos al Brasil, seguían recibiendo aquí el homenaje y el reconocimiento de sus, ahora iguales, ex súbditos del Africa...

Koster, refiriéndose especialmente a los reyes de *Congos* meramente formales, observa que aunque eran objeto de risa para los blancos, eran respetadísimos por sus súbditos.

La duración de esas monarquías ilusorias nunca abarcó un plazo fijo en Brasil. Si a veces se prolongaban por el espacio de un año, eso no fue algo general. Muchas de ellas, como la de *Chico-Rey* [41], duraban toda la vida; y hasta hoy, en las *Congadas* y *Maçambiques* del Centro, la monarquía se prolonga todo el tiempo que el monarca lo desea. Koster, sin embargo, nos da informaciones muy seguras sobre la sucesión de los reyes de *Congos* en la Colonia. "El esclavo que había sido durante varios años rey de los negros en Itamaracá (pues cada lugar tiene su rey) había renunciado al cargo a causa de su vejez, y así se había elegido un nuevo rey. La antigua reina, en cambio, no había renunciado y proseguía en su cargo". Pocas líneas antes había aclarado, además, que el nuevo rey era nombrado "cuando el individuo que desempeñaba el cargo moría durante ese año, o por cualquier otro motivo debía renunciar, o incluso en el caso de que hubiera sido depuesto por sus súbditos".

Todas esas son costumbres africanas, e incluso especialmente *conguesas*. Sólo el reinado anual parece imposición ajena a las tradiciones, creada por la facilidad cronológica que eso acarreaba, haciendo coincidir los bailes y celebraciones de elección del nuevo rey con las fechas católicas en que se le daba más descanso a los negros. Asimismo es cierto que una ramificación tribal de los Jorubas, que aquí vinieron en gran cantidad, elegía sus reyes por tres años.

Lo más frecuente, sin embargo, era el reinado sin tiempo fijo, pero sin que ello implicara que el rey estaba autorizado a ocupar el trono hasta la muerte. El rey estaba obligado a dejar el cargo por cualquiera de las mismas razones tan providencialmente enunciadas por Koster que determinaban la destitución de los reyes de *Congos* en Brasil. Así, siempre en el Congo, cuando una enfermedad grave hacía presuponer la muerte del rey-pontífice del Chitomé, éste era inmediatamente estrangulado por

el hombre que debía sucederlo. En el reino de Bunioro, en el Africa Central, era también la enfermedad grave la que decidía la destitución del rey. Nuevamente en el Congo, el rey de Quibanga era estrangulado cuando llegaba a la vejez, y lo mismo sucedía entre los Hanssás de varios clanes. Y en las proximidades de Dahomey, entre los Eiéos, el simple descontento de los súbditos era suficiente para que le arrebatasen al rey su corona. Justamente, en su importante síntesis sobre los negros del Africa, Delafosse señala que por lo general los reyes pueden ser destituidos de su cargo si así lo desean los mismos que lo eligieron, agregando que los gobiernos africanos son una mezcla complicadísima de autocracia, oligarquía y democracia, bien alejados, empero, de lo que entendemos por monarquía absoluta.

Schmidt y Koppers agrupan la mayoría de los clanes africanos bajo el concepto de monarquía absoluta... Y me parece que, a pesar de que el sistema de elección y destitución contradiga aparentemente el absolutismo, ellos tienen razón. Todos esos sistemas de gobierno están muy emparentados con la concepción del rey como representante de Dios, o como encarnación del propio Dios. El ejemplo de Chitomé todavía muestra un rey que al mismo tiempo es el hechicero, o si así lo quieren, el párroco, el pontífice de la tribu. Y un anónimo portugués de mediados del siglo XVI, que es, sin duda, de un individuo culto y veraz en los informes, cuenta en las "Noticias ultramarinas", que los reyes de Guinea, de la Costa de Malagueta, de Benín y del Congo, eran adorados, y se creía que habían descendido del otro mundo. En los Palmares brasileños, famosa agrupación de algunos millares de esclavos fugitivos, donde los negros tuvieron todas las posibilidades de renovar, en plena *serra da Barriga,* los reinados de Africa, la monarquía también era electiva. No consta, es verdad, que algún rey fuese demitido por vejez, enfermedad o alguna razón exterior a él, sino que en él perduraba la noción de sí mismo como representante o encarnación de alguna divinidad sobrenatural, y ello se prueba fehacientemente por el hecho de que todos los reyes del admirable *quilombo* * llevaban, junto al nombre, el título de "zumbi", que quiere decir divinidad, ser sobrenatural, y más específicamente, un dios malo. Pues bien, Frazer destaca con mucha sutileza de comprensión, de qué manera el asesinato del rey (o simplemente su destitución, que llega a ser lo frecuente, con la extinción de las costumbres más drásticas), derivaba de la propia grandeza conferida al monarca. Este, al ser dios, no podía tener imperfección alguna. Y ni siquiera podía morir de muerte natural, o sea, mediante el abandono voluntario del cuerpo por el principio anímico, ya que, de esta forma, el principio anímico no se reencarnaría en otro individuo, el nuevo rey. Tomando en cuenta las explicaciones dadas por los propios individuos que pusieron en práctica tales costumbres, el hecho de que el rey tuviese algún defecto

* *Quilombo:* Aldea o lugar donde se agrupaban y vivían los negros fugados de las estancias en las que habían servido como esclavos (N. del T.).

implicaba un empobrecimiento consecuente de la vida tribal: inundaciones, enfermedad del ganado, cosechas magras, de la misma forma que la muerte natural significa destrucción completa de los sembrados, del ganado, de la propia tribu. Lo que me parece sociológicamente notable en esas monarquías absolutas, que eran completamente antidemocráticas, es que el jefe, el *soba,* el *mutianvua,* el rey, sea cual fuere su nombre, no fuese representante de la nación, no fuese el representante de la colectividad, sino que, como dios, constituya, por así decir, el contra-representante de éstas. El es, místicamente, el principio contrario, el elemento contradictorio que encarna y representa la posibilidad de vida feliz o desgraciada, y la prosperidad o decadencia de la tribu. Ya se ha destacado suficientemente que entre las civilizaciones naturales, la religión reverencia con más frecuencia al dios del mal que al dios del bien. Justamente, por el hecho de que éste es bueno por naturaleza, mientras que al malo es necesario amansarlo, mediante la obediencia, el sacrificio o la celebración. Ya sea el rey dios, o el representante del dios, de las civilizaciones naturales, ya sea identificable a los beneficios de la tierra fecunda, al resurgimiento vegetal y animal en la primavera, como quiere Frazer; ya sea identificable al principio fecundante del Sol, como quieren, además, Schmidt y Koppers; ya se lo identifique al dios malvado (*zambi:* diablo): se trata, en todos los casos, de un ser al que se venera, al que se celebra, del cual se cuida y al cual se obedece, debido al maleficio que puede hacer caer sobre la tribu. Es el símbolo de todo cuanto es exterior a la colectividad en sí, pero de la cual ésta depende inmediatamente: la cosecha, el ganado, el dios. Es, pues, un contra-representante; y toda su liturgia se deriva de esa condición suya de contra-representante divino, que decide sobre la vida y la prosperidad tribal.

Pues bien, en el baile de los *Congos,* tan profundamente empapado de religiosidad no solamente católica sino también fetichista, hay rasgos que de alguna forma parecen conservar esas nociones antiquísimas, ya ahora aparentemente sin significado dentro de la danza.

Por lo tanto, debo hacer aquí una descripción por lo menos sumaria de los *Congos,* para después exhibir las pruebas y extraer algunas conclusiones. La danza varía bastante según la región, aun cuando en todas las variantes puedan reconocerse los elementos más esenciales. Esos elementos dividen al baile en dos partes distintas. El primero es el cortejo real; en él, el conjunto de los bailarines recorre las calles acompañando al rey, o cuando se detiene ante las iglesias o las residencias de personas importantes, baila ante la presencia del rey, a fin de que éste lo vea... Es la parte más libre, más dinámica del baile, donde se entonan las canciones que acompañan la marcha, las bendiciones religioso-fetichistas, católicas o no, las danzas totémicas, las danzas referentes a las costumbres y trabajos tribales, y las coreografías puras. Los técnicos populares de los *Congos* distinguen muy bien las dos partes de la danza, ya que a las canciones de esa primera parte las llaman "cantigas" para distinguir-

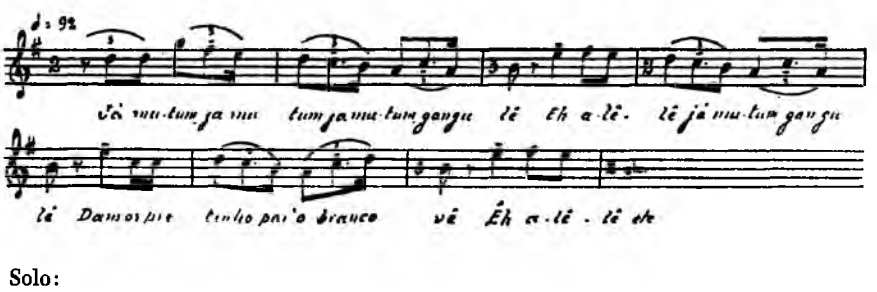
las de la segunda parte a la que llaman "embajada". Y, en efecto, el segundo elemento esencial de los *Congos* es la representación de una embajada, de paz o de guerra, si bien en la mayoría de los casos es de guerra. Esa es la parte propiamente dramática, con piezas fijas, que siguen una secuencia predeterminada y lógica. Musicalmente, lo que más sorprende, es que las "cantigas" difieren profundamente, por su carácter, de las piezas musicales de la "embajada". La música popular brasileña, sigue esa admirable comprensión lógica de la música, empleada permanentemente por la música popular universal, de no desarrollarse en el sentido de la expresión sentimental. Está claro que no me refiero a las piezas urbanas, semieruditas, *modinhas,* canciones de cualquier país, que tratan de ser expresivas y alcanzan por eso la sensualidad y lo banal. Hablo de la música realmente folklórica y anónima. Esta no busca, podría decirse que nunca, adaptar la creación musical al sentido sentimental del texto. La música popular se contenta con ser musical, sin preocuparse por despertar en nosotros, por analogías más o menos dudosas, como hace la música erudita, imágenes de tristeza, de comicidad, de melancolía, de dolor. Cuando la música popular es melancólica, o triste, o alegre, etcétera, se trata de características propiamente étnicas, y jamás de caracteres individualistas pertenecientes a tal o cual pieza. Pues bien, lo que distingue sustancialmente a las "cantigas" de la "embajada" de los *Congos,* es que, mientras aquellas siguen esa tendencia popular universal, las piezas de la embajada buscan la expresión sentimental, adaptando inmediatamente la creación musical al sentido del texto. Está claro que ellas no alcanzan nunca esa especificidad psicológica de la creación de un Monteverdi, de un Carlos Gomes, de un Debussy, pero no por eso dejan de constituir una curiosa desorientación, un ramal sorprendente dentro de esa perfectísima comprensión musical del hombre popular, que hace que la música del pueblo sea, estéticamente considerada, música pura tanto como una fuga de Bach, o una sinfonía de Mozart.

Aun bajo el punto de vista musical, cabe hacer notar que los *Congos* no presentan nada particularmente negroafricano. Si etnográficamente la danza tiene una importancia extraordinaria por lo que implica desde el punto de vista de la tradición y la historia política africanas, musicalmente los *Congos* son más bien afroamericanos y, particularmente, afrobrasileños. En realidad, la música africana no presenta nada tan particular y característico como la música china, la música árabe, la música del tiempo de los Incas. Coleridge-Taylor verificó, con no poco asombro, que la música afronegra se parece mucho a la de los blancos europeos, especialmente, la de los pueblos del Cáucaso.

Tal vez no sea exactamente así, pero, como música muy primitiva, que en general no se desenvuelve en toda la extensión de la octava, permite interpretaciones frecuentemente tonales, a la europea, dentro de los principios de la armonía. Pero, en realidad, tanto en la concepción tonal, como en la rítmica, nada de eso es peculiar de la música negro-

africana, sino más bien de ciertos caracteres genéricos de cualquier música de las civilizaciones naturales de Oceanía, del Asia y también de América. Es mucho más factible transportar hacia la concepción rítmico-armónica europea un canto de los indios Parecis, o de Nueva Zelandia, que una polifonía erudita japonesa, o incluso cualquier monodia gregoriana.

Así, en la música de los *Congos* nada hay que nos permita asegurar la presencia de ninguna tradición africana pura. Si una u otra pieza puede, por su simplicidad melódica y solidez rítmica, parecerse a las melodías negroafricanas que conocemos, eso nada tiene de determinante. Son características que aparecen frecuentemente en la música popular universal. En compensación, los elementos afrobrasileños son abundantes, especialmente en lo que atañe a la síncopa. Chauvet, igual que otros autores, ya verificó que la música de Africa negra, difiere completamente de la de los negros de América. Es posible, como quiere la mayoría de los autores, que la música negroafricana sea bastante sincopada en sus acompañamientos de percusión y sus tam-tam, pero la síncopa es rarísima dentro de la estructura melódica negroafricana, no llega a caracterizarla y ni siquiera llega a ser una constante. Uno de los elementos que distinguen esencialmente la música afroamericana, y quizá especialmente a la afrobrasileña, de la música negroafricana, es que entre nosotros la síncopa pasó a organizar el cuerpo de la misma melodía, no contentándose con formar parte del acompañamiento. Nada existe en el Africa negra que pueda compararse, por ejemplo, a la constitución de esta cantiga de los *Congos:*



Solo:

Já mutum, já mutum, já mutum, gangulê!

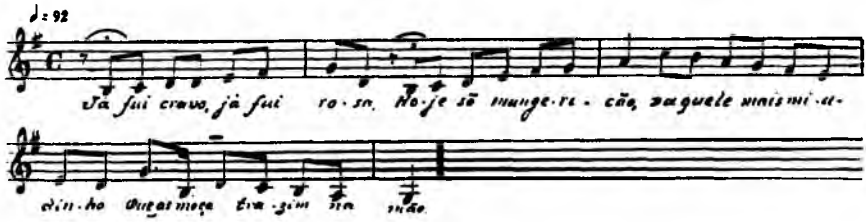
Coro:

Êh, alêlê, já mutum, gangulê!

Dansa os pretinhos para o branco vê!
Êh, alêlê, já mutum, gangulê!

São Benedito foi a festa fazê!
Êh, alêlê, já mutum, gangulê! *

Así pues, en la música de los *Congos* nada hay que permita asegurar la presencia de tradiciones inmediatamente africanas. Por el contrario, manifiesta la más extrema variedad de influencias; y si en ella son frecuentes los elementos específicamente afrobrasileños, llega incluso a contener piezas de la más pura tradición europea, y especialmente latina. He aquí, por ejemplo, un canto de la "embajada" referente al joven príncipe, hijo del rey del *Congo,* que va a partir hacia la guerra, al frente de los ejércitos de su padre:



Já fui cravo, já fui rosa,
hoje sou mangerição,
daquele mais miudinho
que as moças trazem na mão. **

Como puede advertirse, es una pieza perfectamente europea, que recuerda especialmente la estructura melódica de más difusión en la planicie portuguesa.

La versión de los *Congos* que recogí en el lugar, en el Estado de Rio Grande do Norte, es una variante enteramente popular y analfabeta, de la versión a que Gustavo Barroso dio forma semi-erudita y alfabetizada, en su libro "Ao som da viola". Los bailarines están divididos en dos grupos: los súbditos del rey del Congo, y los soldados del Embajador de la reina Ginga. Los personajes solistas son: Henrique, rey Cariongo, que es el rey del Congo; su hijo, el príncipe Suena; dos dignatarios del

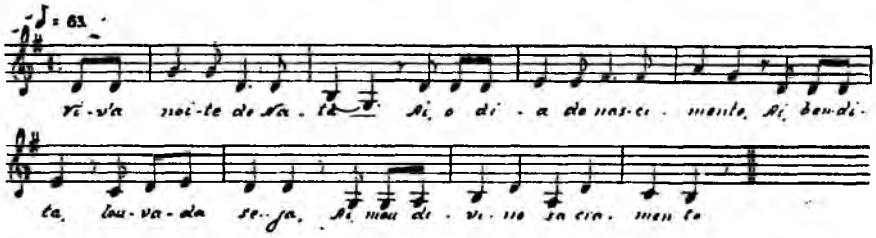
* "¡Ya mutúm, ya mutúm, ya mutúm, gangulé / ¡Eh, alelé, ya mutúm, gangulé! / ¡Bailan los negritos para el blanco ver! / ¡Eh, alelé, ya mutúm, gangulé! / ¡San Benedicto hizo la fiesta hacer! / ¡Eh, alelé, ya mutúm, gangulé!" (N. del T.).

** ¡Ya fui clavel, ya fui rosa, / hoy soy gran albahaca, / de aquel más menudito / que las mozas traen en la mano!" (N. del T.).

rey del Congo, el secretario Lucio y el Ministro; el Embajador de la reina Ginga (llamada Ginga Nbangi, en el Estado de Paraíba); y finalmente el General de los ejércitos de la reina Ginga.

Formado en dos hileras, la de los súbditos del rey del Congo y la de los soldados de la reina Ginga, y después de que los personajes solistas se han ubicado en el centro, el grupo avanza cantando y bailando por las calles, en busca de la casa frente a la cual se va a realizar la "embajada". Esa es la parte propiamente dicha del cortejo real, en la que se entonan las "cantigas". Algunas de éstas son fáciles de caracterizar. Las hay, por ejemplo, puramente marciales, adecuadas para el desplazamiento del cortejo, sin figuración coreográfica especial, simples *dobrados* * de marcha. Son las piezas de menor interés musical.

Casi siempre el cortejo se dirige primero a alguna iglesia, y se detiene a sus puertas para cantar alabanzas. He aquí una de ellas, para celebrar la noche de Navidad. Debe ser cantada con mucha melancolía, en un movimiento casi de improvisación, pero sin ninguna fijación rítmica:



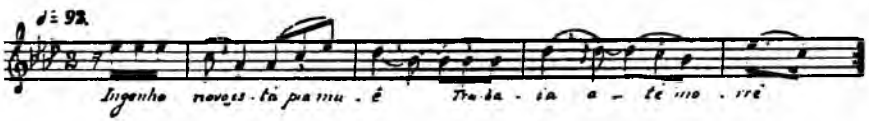
Viva a noite de Natal,
ai, o dia do nascimento,
ai, bendita, louvada seja,
ai, meu Divino Sacramento! **

Además de estas piezas de inspiración católica, hay otras "cantigas" que parecen de inspiración mágica. Entre éstas se distinguen las de inspiración totémica, cuya coreografía intenta reproducir el paso o los gestos del animal citado en el texto. En el *Congo,* el totem, o el objeto de similar función, era exclusivamente animal, especialmente un ave, y nunca un vegetal o cosa inanimada como sucedía a veces entre la gente de Australia central, de las Indias o de Sudamérica. Pues bien, es sintomático que ninguna de las "cantigas" se refiera a cosas o plantas, infundiéndole algún rasgo de religiosidad. No ocurre lo mismo cuando citan aves. Así, en la pieza *Já Mutum* citada, el gallináceo resulta de la cruza

* *Dobrados:* melodías o rondós de carácter marcial (N. del T.).

** "Viva la noche de Navidad, / ay, el día del nacimiento, / ay, bendita, loada seas, / ay, mi Divino Sacramento." (N. del T.).

con San Benedito, lo que me parece revelador. Incluso las coreografías que imitan situaciones de guerra son de fondo religioso, proceso de magia simpática de uso generalizadísimo entre las civilizaciones naturales. Los amerindios incurrían en este mismo tipo de práctica antes de partir hacia sus guerras. También en el Africa negra esos bailes estaban muy diseminados. Stanley los vio en el Congo, y Hovelacque los describió en Guinea. Incluso entre las "cantigas" es posible distinguir cantos de trabajo, cantos para cargar o mover grandes masas pesadas, y cantigas de los ingenios de caña de azúcar. Transcribo a continuación una "cantiga" típica de las *botadas* * del ingenio, o sea, fiestas de inauguración de la molienda:



Solo:

Engenho Novo está pra moer!

Coro:

Trabalhar até morrer!
Oh trabalhar, ôh trabalhar, olé!
Trabalhar até morrer! **

Finalizadas las cantigas, se inicia por último la parte dramática de la danza, la Embajada. El Embajador de la reina Ginga es conducido hasta el rey del Congo, y demostrando de inmediato sus intenciones trata de matar al rey. Pero los dignatarios del reino del Congo descubren a tiempo la maniobra del Embajador, y tanto él como su séquito son reducidos. El rey decide matar al Embajador, pero éste, recluido en un rincón, implora perdón, diciendo que es portador de un mensaje o "embajada". El diálogo popular, confeccionado con textos populares muy deformados por el uso, se ha vuelto bastante oscuro. Cediendo a los ruegos del príncipe, su hijo, el rey del Congo, concede la vida al Embajador y le permite decir su "embajada". Entonces el embajador recita valientemente:

"Que participa meu monarca pra vóis, Empèradô? Si vóis num mandare ritirá vossa tropa que lá se acha im campo, hé-de tê ua grande

* El inicio de la molienda en los ingenios azucareros recibe el nombre de "botada" (N. del T.).

** Solo: "¡Ingenio Nuevo está para morirse!
Coro: ¡Trabajar hasta morir! / ¡Oh trabajar, oh trabajar, olé! / ¡Trabajar hasta morir!" (N. del T.).

pêrca! Teu palacio he-de nadá im sangue, e tua corôa fóra da caheça, e teu Ministro passá no fío de meu cutelo! *.

Y entonces el príncipe Suena estalla en esta curiosa mescolanza lírica:

"Traição, traição, traição! Traição e um passo lião! Num sôis tu deus e pai dos hôme? Dèvassai a vista cum piedade para o reino de meu pai! Mais quem diria que o fío, princ'po Suena, fosse atacado pelo pío, servandejo qu'ixiste dentro do arsená! Meu pai, suberano e reis, usando de minha poca conciência, nela foi donde incontrei um grande errô de cunvidá êsses bárbaro para um piqueno cumbate! Pur isso humildemente vossos péis me ajuêio, perdoa-me im quanto tenho vus ofindido!" **.

Entre escenas populares muy cómicas, se resuelve por fin llevar a cabo la guerra entre el rey del Congo y la reina Ginga. El príncipe parte, y finalmente, en una coreografía guerrera, de magnífico esfuerzo muscular, todo el grupo dramatiza el enfrentamiento. Uno tras otro, son capturados todos los combatientes del reino del Congo. El príncipe y el consejero han sido detenidos. El rey llora en el trono. Entonces, el Embajador de la reina Ginga recita la notable estrofa del canto del triunfo:

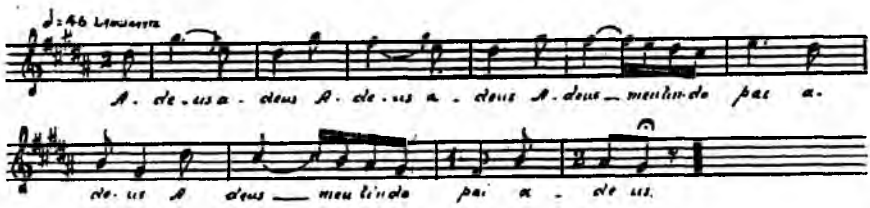
Para bens, Angelina,
ela vitória alcançada!
Foi prêso o reis de Morama
a Itália foi tumada! ***

Pero que nadie recuerde la derrota de Adua en esta alusión inconsciente. Es muy común, en los textos de nuestras danzas dramáticas, hacer tan sólo una leve alusión para conectar el argumento. El príncipe Suena va a morir. Y comienza sus adioses, en los que la música se vuelve verdaderamente desgarradora, lacerante, de tan expresiva:

* El texto está escrito en un portugués muy popular, plagado de errores y de violentas adaptaciones gramaticales y sintácticas a las necesidades y posibilidades de pronunciación del negro. Traducido al castellano diría así: "¿Qué es lo que mi monarca manda a deciros, Emperador? ¡Si vos no mandáis a retirar vuestras tropas del campo, tendréis un gran disgusto! ¡Vuestro palacio nadará en sangre, vuestra corona os será arrebatada, y vuestro ministro conocerá el filo de mi cuchillo!" (N. del T.).

** Aquí estamos ante un caso similar al anterior. La traducción sería así: "¡Traición, traición, traición!". ¡Traición y un paso de león! ¿No sois dios y padre de los hombres? ¡Extended la piedad de vuestra mirada sobre el reino de mi padre! ¡Pero quién osaría decir que el hijo, príncipe Suena, habría de ser atacado por el peor crápula de cuantos existen en la guarnición! ¡Mi padre, soberano y rey, se aprovechó de mi poca conciencia, gran error cometí yo al invitar a esos bárbaros a librar un pequeño combate! ¡Por eso, humildemente, a vuestros pies me arrodillo, y me disculpo de haberos ofendido!" (N. del T.).

*** "¡Felicitaciones Angelina / Por la victoria alcanzada! / Preso está el rey de Morama / e Italia reconquistada!" (N. del T.).



Adeus, meu lindo pai, adeus!
Adeus, caros varsalo, adeus!

Y se despide de todos los congueses. Después exclama:

"Imbaixadô, tô nus teus péis pròstrado. ¡Cumo vus ofindís, pèrdoai-me as curpa!". "Lèvanta, infeliz. ¡Despede de teu pai e segue ao cadafalso!" [42].

Muere el príncipe. Pero el misticismo reanuda en seguida el drama, con la escena feliz donde el príncipe renace otra vez, persefónicamente, nuevo mito del renacimiento de la primavera, o por lo menos... del futuro renacimiento del Congo. Y entonces surge la curiosa escena final, entre el Rey, el Príncipe, el Consejero y el Ministro, para determinar cuál de los cuatro es el de más edad, para llevarlo encadenado hasta el trono de la reina Ginga. Se establece la verdad. Es el rey del Congo quien deberá marchar encadenado y morir. El es el mayor.

Pues bien, cuando interrumpí mis comentarios, yo decía que en los *Congos* perduraba, aunque vagamente, la noción mística del rey-dios, verdadero contra-representante, que simbolizaba la prosperidad de la tribu. De tal modo, no me parece casual que el Embajador se presente ante los cuatro jefes del partido contrario y se quiera llevar (para apresarlo y destruirlo) al mayor de ellos. Es evidente la destrucción del rey envejecido, que no debe morir de muerte natural, para que el principio místico que está en él no se pierda para la tribu. Sería más teatral sacrificar al más joven, principio sentimental también adoptado en muchos cuentos negro-africanos. En estos mismos *Congos* esto fue aprovechado.

Ya mucho más evidente que eso, toda la simbología de las coronas, en los *Congos,* es reminiscencia más que probable de las costumbres místicas que también tenían lugar en Africa. Los reyes de *Congos,* describe Koster, eran ascendidos a sus funciones por el párroco del lugar, quien les transmitía la corona. Lo mismo dicen Spix y Martius. Por lo tanto, en la danza, la corona tiene mucha importancia, no sólo por las referencias directas a ella en los textos, sino por la parte que le cabe en el ritual dramático. En los *Congos* del siglo pasado, descritos por Silvio Romero, había tres reinas llevadas en el centro del cortejo, a las cuales, individuos ajenos al grupo intentaban arrebatarles las coronas. El que lo conseguía

se ganaba un premio. Me parece evidente, en esta simbología, la destrucción del rey (la corona) y elevación al trono del asesino (el premio conquistado). Frazer, siempre tan milagrosamente provisto de ejemplos, se refiere a los reyes africanos a los cuales se les podía matar y así ocupar el trono su mismo asesino. Un paso curiosísimo de los *Congos* que describí, aparentemente sin significado, es aquel donde antes de la partida del hijo del rey hacia la guerra, se produce un intercambio de coronas entre el rey y el hijo. Ese intercambio es evidentemente simbólico, y creo que es el mismo Frazer quien señala una liturgia similar, en la elección de los reyes temporales, quienes morían en lugar de los reyes legítimos y permanentes. A través de ese intercambio de coronas, el hijo (y en la realidad siempre es un pariente del rey legítimo quien pasa a ser rey temporal y muere por el otro...) se vuelve temporal y simbólicamente rey legítimo; por lo tanto, es éste quien parte hacia la guerra y muere, en la persona del hijo.

Toda esta simbología mística no puede ser ocasional: es tradicional. No hay nada azaroso en los *Congos*, donde tanta tradición de costumbres e historia profana subsiste; nada, en ellos, ha permanecido casualmente, ni siquiera aquello que ha sido desvirtuado por la ausencia actual de interés, como ocurre con estos diversos trazos de los ritos místico-sociales con que los negros justificaban las desgracias terrenas. E incluso una lectura superficial de estos *Congos* permite sentir con fuerza hasta qué punto ellos están profundamente traspasados de misticismo de todo tipo. Tampoco estoy lejos de creer que el rey Cariongo, o Caro, como lo llaman en Ceará [43], pese a todo lo burlesco que lo cerca (las religiones naturales no son enemigas de lo burlesco...) está muy intensamente concebido aun como entidad mística, un vaguísimo dios, necesariamente identificado por los negros bautizados con el Dios del Cristianismo. Basta recordar las diversas exclamaciones del príncipe Suena: "¡Castígame y adora a mi Padre que es hermosura!" dice él en cierto momento. Y también en aquel otro pasaje que cité: "No soy tu Dios y Padre de los hombres?... Dejad caer vuestra mirada con piedad sobre el reino de mi Padre!". Otra prueba de la religiosidad cristiana de los *Congos* está en la curiosa pieza "Felicitaciones, Angelina", que en la versión de Barroso dice profanamente y apenas: "Felicitaciones, nobles guerreros!". Esta Angelina, que vino tradicionalmente de Portugal, o por lo menos de la isla de Madeira, es una de esas admirables creaciones verbales del pueblo, suscitadora de nociones asociativas que no fija una noción perfectamente inteligible y determinada. A través de los textos de la "Angelina gloriosa", citados por Teófilo Braga, puede percibirse la vaguedad de sentido de la palabra. Lo que importa es la noción festiva de "ángel" que la palabra despierta, pero ella parece indicar a veces a algún ser angelical, a veces a la propia Virgen, y a veces algún lugar habitado por los ángeles.

Si así es, puede decirse que los *Congos* actuarían inconscientemente como expresión de una lucha entre los principios, no diré del Bien y del

Mal, pero sí de lo benéfico y de lo maléfico, terminando momentáneamente con la victoria de lo maléfico, es decir de la reina Ginga. Victoria que sería una especie de desquite de las tinieblas, la cual se acepta como raza maldita contra el principio del bien (los blancos); de una religión impuesta, que nada tenía que ver con los negros, y que la colectividad nunca pudo aceptar totalmente, en cuatro siglos de yugo. Y siempre el principio benéfico alcanza al final una especie de triunfo, pues el príncipe Suena, hijo del rey, termina resurgiendo. La idea de la resurrección del principio que representa el beneficio de la colectividad, es universal y muy anterior al Cristianismo. Un aspecto fuerte de ese "Elementargedanke", de esa magia simpática, sobrevive en algunas de nuestras danzas dramáticas populares, en los *Cucumbís* antiguos, en los *Cabocolinhos,* en el *Bumba-meu-boi,* donde el principio benéfico, el Mameto, el Matroá, el Buey, mueren y renacen otra vez.

Y para terminar con este estudio, que ya es muy extenso, quisiera señalar que, además, los *Congos* parecen celebrar un hecho histórico, africano, que tuvo lugar varios siglos atrás.

Está claro que es la embajada, parte dramática del argumento, la que se basa en un hecho histórico. Es cierto que los negros de Africa tienen también la manía de las embajadas... Stanley observó sonriendo que los jefes congoleños gustan de conferenciar entre sí, al igual que las potencias europeas; y también toda la historia de Portugal en el Africa está entretejida de embajadas de lusos y de negros. ¡Incluso al Brasil vinieron algunas embajadas inútiles de reyezuelos africanos, como la del rey de Bení, en 1824, enviada para reconocer nuestra independencia! En el siglo XVIII vinieron dos, enviadas por el rey de Dahomey, una de 1750, otra en 1795. De los africanos de Brasil se sabe que el armisticio pactado entre los habitantes del *quilombo* de Palmares y Aires de Souza Castro, se realizó por intermedio de embajadores, enviados por el Zumbí entonces reinante. Y que en realidad es un hábito africano, lo prueba singularmente el episodio relatado por Nina Rodrigues, en la insurrección de los Haussás, en 1807. ¡En cada barrio de la capital de Bahía, los negros habían nombrado a un jefe, a quien le cabía dirigir la fuga de los esclavos, llamado "Capitán", y el cual era ayudado por una especie de agente, posiblemente de contacto, al que llamaban el "Embajador"!...

Pues bien, es en la "embajada" de los *Congos* donde los personajes solistas adquieren singular relieve, principalmente el rey del Congo, el príncipe Suena, su hijo, y la invisible reina Ginga. No logré identificar al rey del Congo, Cariongo o Caro. El nombre del príncipe Suena provendrá seguramente de una confusión con algún título nobiliario, que los negros del Brasil imaginaban que era nombre propio. En Africa, en

la región de Luanda, que tantos esclavos nos dio, *suana* es un cargo dignatario cualquiera, muchas veces ejercido por el hijo de algún jefe. Es eso, al menos, lo que indica el siguiente texto ochocentista de Dias de Carvalho: "El *Mutiânvua,* pese a lo reducido de su comitiva, siempre se hace acompañar por el *Muitía* o su representante, su *Suana Mulopo, Muene Têmbue,* y a veces por los hijos del Mutiânvua".

En lo que atañe a la reina Ginga, tuve la suerte de poder obtener algunos informes bastante curiosos sobre ella. El nombre de la reina Ginga es, ante todo, tradicional en Brasil. Puede encontrárselo en los *Congos* cearenses *, de Gustavo Barroso, en los *Congos* pernambucanos de Goiana, con argumentos muy diferentes. Y, finalmente, está en la *Congada* que se realizó en Tejuco, en Minas, en ocasión de las fiestas de coronación de Don Juan VI, en 1816.

La reina Ginga responde perfectamente al Rey del Congo, puesto que "Ginga" también es un nombre africano. Los Gingas o Xingas, o Zingas, o Giagas, o Djagas, eran habitantes del Africa Central, y hablaban en dialectos bantús. Miembros de esa tribu fueron hechos esclavos y embarcados en los puertos de S. Felipe de Benguela y Novo Redondo, con destino al Brasil.

En cuanto a las reinas, las hubo numerosas por toda esa región, del Oeste y Centro africano... En Angola, el rey Angola Mussuri fue sucedido por una de sus hijas, a la cual, a su vez, sucedió una de sus hermanas. Entre los gingas, además de la famosa reina Ginga Bandi, hubo por lo menos otra anterior a ella, y otra, bastante belicosa, que le sucedió en el trono. Schmidt y Koppers incluyen a los pueblos del Congo en el estado de "libre-matriarcado". El hecho del Totemismo, que pertenece a la etapa del patriarcado, existe en el Congo y se explica por la penetración y mezcla de culturas diversas. Y —notable permanencia—, en la danza de los *Congos,* como antes lo subrayé, todas las "cantigas" de presumible origen totémico, se refieren a pájaros, lo que, según los mismos autores, es un fenómeno que se verifica con frecuencia en las sociedades matriarcales, ya influidas por el totemismo patriarcal. La presencia de la reina Ginga victoriosa podría insinuar también que ha permanecido alguna noción nostálgica del matriarcado, entre los esclavos de Brasil... Vale la pena recordar el curioso episodio que relata Etienne Brasil, a propósito de la rebelión de los Males bahianos que, en 1835, pretendían ya victoriosos, elegir una reina. Y otro recuerdo muy sugestivo del predominio de la mujer, es el de aquella negra Teresa, la heroína que gobernaba el *quilombo* de Quariteré, en Mato Grosso [44], y de la que se dice que murió de rabia al ser detenida por los de Vila Bela.

Es, sin embargo, un texto providencial de *Congos,* con el que pude dar en el Estado de Paraíba [45], el que nos va a indicar que la reina Ginga de las danzas citadas, no es solamente una referencia genérica a las reinas

* *Cearenses:* naturales del Estado de Ceará (N. del T.).

de esa raza, sino que celebra a una de ellas en especial, la célebre reina Ginga Bandi. Dice mi texto: "É mim, dão Gracía Macundi, peito cheio, de braço forte, que veio pela dèfêza da mulata raínha Zinga Nbângi..." etc. * Que Zinga es lo mismo que Ginga es algo en lo que concuerdan diferentes autores. El nombre Bandi, que respeté en la interpretación gráfica dada por el autor anónimo del "Catálogo dos Governadores do Reino de Angola", también es interpretado como Nbandi, por Alfredo Moulin.

Los *Congos* no sólo designan una reina determinada, sino que, además, parecieran hacer referencia a un episodio histórico de su vida: a la asombrosa embajada que presidió, cuando todavía no era más que una princesa, para visitar al gobernador João Corréia de Souza, en 1621 [46].

Esta princesa Ginga Bandi era hija del rey de Angola o Matamba, quien le había dado el nombre, el jefe Ginga Bandi. Este despótico rey, asesinado por sus propios súbditos, dejó tres hijas y un hijo tenidos con su esclava favorita, y un hijo más, heredero legítimo del trono, tenido con su esposa principal. Pero el astuto hijo de la esclava, llamado Gola Bandi, logró apoderarse del trono, y mandó a matar a su hermano, a la madrastra, y a un sobrino, hijo de la princesa Ginga Bandi, su hermana. Fue tirano como el padre, y tan molesto para los portugueses, que vivió en escaramuzas constantes con los soldados del gobernador Luiz Mendes de Vasconcelos, quien nunca le concedió una paz acabada. Mientras, la princesa Ginga siente lacerarse el corazón por la muerte de su hijito... Gola Bandi estaba ansioso por ganarse la simpatía de los portugueses, a la espera de un momento propicio para enviarle una embajada de paz; apenas se enteró del cambio de gobernador, nombró "con notable sagacidad, para liderar esta embajada, a su hermana Ginga Bandi, en cuya vivacidad de espíritu y desenvoltura depositó todas sus esperanzas", dice el documento del que me estoy sirviendo. "El día convenido, con un gran séquito de damas y criados, llegó hasta la casa del gobernador, y al ser introducida en el salón principal advirtió que no había sino una silla, y frente a ella dos almohadones de terciopelo cruzados por franjas de oro sobre una excelente alfombra, estuvo unos segundos sin proferir palabra, luego volvió el rostro hacia una de sus damas, quien rápidamente se curvó a los pies de la embajadora ofreciéndole su espalda. En ella se sentó Ginga Bandi y allí permaneció todo el tiempo que duró la ceremonia. Este incidente inesperado llenó a todos de admiración, pero mayor fue el asombro cuando vieron discurrir a una mujer, criada entre bárbaros y fieras, con tal elocuencia y propiedad de términos, solicitando el perdón para su hermano y fundamentando las razones por las que se le debía otorgar la paz, que todos se quedaron pasmados. El Gobernador le respondió que para concederle lo que pedía, debía Gola Bandi reconocer

* El texto traducido dice "Soy yo, don Gracia o García, Macundi, pecho amplio, brazo fuerte, que aquí ha venido a defender a la mulata reina Zinga Nbangi..." (N. del T.).

la corona portuguesa mediante un tributo anual, a lo que ella, con notable vivacidad, retrucó que condición semejante no podía sino ser impuesta a quien fuese conquistado y no a un príncipe soberano que voluntariamente buscaba la amistad de otro soberano. Por fin, concedida la paz sin otra condición que la restitución de los esclavos fugados y una recíproca asistencia contra los enemigos de ambas naciones, se dio por finalizada la reunión. Cuando el Gobernador iba acompañando a la embajadora advirtió que la negra que le había servido de asiento no abandonaba su extravagante postura, le pidió que le ordenara incorporarse, a lo que ella, sonriendo, respondió que no seguía allí por inadvertencia, sino porque no era compatible con su jerarquía volver a servirse de ella".

Esta mujer admirable se dejó bautizar, con gran placer de João Corréia de Souza, y tomó entonces el nombre portugués de doña Ana de Souza. Engalanada por este nombre portugués y con muchos regalos, partió para Matamba; y tales debieron ser los argumentos que sobre la fe o las conveniencias políticas desplegó ante el hermano odiado, que también éste quiso convertirse. Y entonces tuvo lugar el insensato acto del gobernador: correspondió al pedido de Gola Bandi, enviándole al padre Dionisio de Faria, natural de la misma ciudad de Matamba. Cuando el rey vio al cura, se puso frenético y se negó a todo diciendo que "no podía ser bautismo el que le administrase el hijo de una esclava suya. Y tomando por afrenta la diferencia que había habido entre él y su hermana, provocó con varios desatinos e insultos su ruina postrera, porque João Corréia, más dolido por el ultraje cometido con el clérigo que por el que él mismo fuera víctima, le mandó a hacer una guerra tan cruda que, desamparado y odiado por sus propios vasallos, fue a refugiarse en una pequeña isla del río Quanza, donde, temiendo caer en nuestras manos, terminó cayendo repentinamente en las de la muerte, al ingerir un veneno que su hermana doña Ana, traidoramente, le hizo introducir en los alimentos, en venganza por el que él le había dado a su hijo". "Esta varonil mujer, siendo aclamada soberana después de la muerte de su hermano Gola Bandi, no recayó en los errores de la idolatría, sino que olvidada de las especiales atenciones de que fuera objeto por parte de los portugueses, les concibió un odio tan mortal, que no obstante experimentar siempre en todos los enfrentamientos la mala fortuna de sus antecesores, se empecinó treinta años en su feroz contumacia". Ginga Bandi murió en 1681, muy poco Ginga y bastante Ana de Souza, en la paz católica del Señor, y arrepentida de sus posibles errores.

De toda esta información se desprende como conclusión que los *Congos* guardan memoria de la reina Ginga Bandi y su embajada. El hecho de que Ginga Bandi no sea la embajadora puede deberse a una probable transposición popular, por el hecho de que nuestras danzas dramáticas, con la excepción evidentemente culta de los *Pastoriles,* son bailadas exclusivamente por hombres. Es cierto que, de vez en cuando, en otras danzas, aparece alguna figura femenina representada por algún

muchacho. Es el caso de Saloia, por ejemplo, en las *Cheganças de Mouros*. Pero se trata siempre de un personaje secundario, circunstancial, con el que el mismo pueblo se deleita sin dejar por eso de advertir lo grotesco que hay en él y comentarlo con picardía. La reina Ginga, protagonista, subrayaría drásticamente ese hecho ridículo que es un hombre haciendo de mujer, y eso fue algo que el pueblo quiso evitar. De lo contrario, se habría desvirtuado la memoria de la gran embajadora, en provecho de la reina beligerante. . .

BIBLIOGRAFIA CITADA

Guilherme de Melo, *A Música no Brasil,* 1908.
Antonil, *Cultura e Opulência do Brasil,* ed. de 1923.
Pereira da Costa, *Folclore Pernambucano,* 1908.
X.X., *Cartas Jesuíticas,* ed. de 1931.
Frazer, *Le Rameau d'or,* 1924.
A. Moulin, *L'Afrique a travers les Ages.*
Vieira Fazenda, *Antigualhas e Memórias.*
Schlichthorst, *Rio de Janeiro wie es ist,* 1829.
Koster, *Travels in Brazil,* 1816.
Delafosse, *Les Negres,* 1927.
Schmidt und Koppers, *Der Mensch aller Zeiten,* 1924.
X.X., *Navegação de Lisboa à Ilha de São Tomé,* ed. 1867.
Coleridge Taylor, *Twenty four Negro Melodies,* 1905.
S. Chauvet, *Musique Nègre,* 1929.
Gustavo Barroso, *Ao Som da Viola,* 1921.
Stanley, *Der Kongo,* 1885.
F. V. Equilbecq, *Contes indigènes de l'Ouest Africain,* 1913.
E. Jacottet, *Contes Populaires des Bassoutos,* 1895.
H. Chatelain, *Folk Tales of Angola,* 1894.
Delafosse, *Civilisations Negro-Africaines,* 1925.
Blaisse Cendrars, *Anthologie Nègre,* 1921.
Spix und Martius, *Reise in Brasilien,* 1823.
Silvio Romero, *Cantos Populares do Brasil,* 1897.
T. Braga, *Romanceiro Geral Português,* 1906.
N. Rodrigues, *Os Africanos no Brasil,* 1932.
D. de Carvalho, *Etnografia dos Povos de Lunda,* 1890.
X.X., *Catálogo dos Governadores do Reino de Angola,* ed. de 1826.
E. Brasil, *Os Malês.*

LA POESIA EN 1930[47]

(1931)

El año 1930 se inscribe ciertamente en el registro de la poesía brasileña por la aparición de cuatro libros: *Alguma poesia* (*Alguna poesía*) de Carlos Drummond de Andrade; *Libertinagem* (*Libertinaje*) de Manuel Bandeira; *Pássaro Cego* (*Pájaro Ciego*), de Augusto Frederico Schmidt y *Poemas* de Murilo Mendes. Todos son poetas consumados, y aunque dos de ellos sólo publican ahora sus primeros volúmenes, hace mucho que podían haberlo hecho. Pero quisieron escapar a los desastres casi siempre fatales de la juventud. Si hicieron y hacen versos ya no es porque sean jóvenes sino porque son poetas.

Esta me parece una de las lecciones literarias del año. Cuatro libros de poetas atestiguando la fuerza de la madurez. Se acabaron los inconvenientes de la aurora. Es mucho lo que la poesía brasileña ha sufrido a raíz de esos inconvenientes, principalmente la contemporánea, en que la posibilidad de no metrificar hizo creer a mucha gente que ya nadie necesita tener ritmo y que basta unir oraciones alineadas al capricho de la fantasía para hacer verso libre. Los jóvenes se aprovecharon de esta facilidad aparente, que de hecho era una dificultad más, pues, despojado el poema de los encantos exteriores del metro y la rima, quedaba solamente... el talento. Y ya asombra, un poco dolorosamente, esa pila pretenciosa de libros de jóvenes que se acumulan en la mesa de trabajo, cosa inútil, rostros más o menos ruborosos, promesa excesiva, en suma: bambochada que no resiste a la primera cepillada del tiempo.

Debiera estar prohibido por ley que un individuo menor de edad, quiero decir, que no tenga por lo menos 25 años, publique un libro de versos. La poesía es un gran mal humano. Ella sólo tiene derecho a existir como fatalidad que es, pero esta fatalidad sólo se prueba a sí misma después de pasados los inconvenientes de la aurora. Los jóvenes disponen de muchos caminos para hacer eficaces sus falsas actividades: que conversen con el pueblo y que lo cuenten, que describan las fiestas regionales

detalladamente, o que se inunden de artículos laudatorios sobre los poetas adorados. Pero poesía, no. Escriban, si quieren, pero no se transformen en volumen. El resultado de esta precipitada transfiguración en libro que acarrean los inconvenientes de la aurora fue, pensándolo bien, desastrosa en el movimiento contemporáneo de nuestra poesía. Una estúpida pérdida del ritmo, una falta pavorosa de contribución personal, y sobre todo la conversión contumaz en fuego fatuo de la temática que los de más edad estaban trabajando con esfuerzo, dudas y muchos errores.

Me referí a la pérdida de ritmo en los versos de los jóvenes... Lo que de inmediato se advierte en estos poetas de 1930, es la cuestión del ritmo libre. Verso libre significa justamente adquisición de ritmos personales. Está claro que si salimos de la impersonalidad de las métricas tradicionales, no lo hacemos para reemplazar un encanto socializador por un vacío individual. El verso libre es una victoria del individualismo... Beneficiémonos al menos con esa victoria. Y es en eso, justamente, que sobresalen los aportes de Manuel Bandeira y Augusto Frederico Schmidt.

Libertinagem es un libro de cristalización. Pero no de la poesía de Manuel Bandeira, ya que este libro confirma la grandeza de uno de nuestros mayores poetas, sino de su psicología. Es el libro *más individuo Manuel Banderia* de cuantos el poeta haya publicado. Por lo demás, nunca como ahora alcanzó con tanta nitidez sus ideales estéticos; prueba de ello es la confesión ("Poética", p. 23) que dice:

Estoy harto del lirismo comedido
del lirismo bien educado...
(.....)
No quiero saber nada más del lirismo que no es liberación.

Entendámonos: liberación personal.

Esta cristalización de Manuel Bandeira se nota muy particularmente en el ritmo y en la elección de los detalles ocasionales del estado lírico. Manuel Bandeira recuerda a esos amantes bien casados que, después de una larga convivencia, terminan pareciéndose físicamente uno al otro. De este modo, su ritmo terminó por parecerse al físico de Manuel Bandeira. Es rara una dulzura franca de movimiento. Es un ritmo hecho de ángulos, incisivo, de versos puntiagudos, entradas bruscas, sentimiento en lascas, gestos quebrados, ninguna ondulación. La famosa cadencia oratoria de la frase desapareció. En este sentido, Manuel Bandeira es el poeta *más civilizado del Brasil:* no sólo por el abandono total del adorno agradable, sino por ser el más... tipográfico de todos los buenos con que contamos. Quiero decir: si uno toma en consideración en la poesía la forma en que se la realiza, desde el grito inicial a la poesía cantada, a la manuscrita que se aprende de memoria, a la recitada con acompañamiento, a la declamada, a la poesía, en fin, concebida para la exclusiva lectura de ojos mudos, habrá que reconocer que Manuel Bandeira es, entre nuestros poetas vivos, aquél que más prescinde del sonido. Su poesía,

dentro de la infinita mayoría actual, es poesía para la lectura. Obsérvese la aspereza rítmica de uno de los poemas más suaves del libro, véase qué "intratables" son los versos, incapaces de encajarse unos en otros para articulación de algún tipo de cadencia:

Cuando yo tenía seis años
me regalaron un conejillo de Indias
cómo sufría mi corazón
porque el bichito sólo quería estar debajo de la cocina.
(.....)
Mi conejillo de Indias fue mi primera novia.

La inutilidad del sonido organizado en movimiento es evidente. Y cité el largo verso final para mostrar hasta qué punto es áspera la rítmica del poeta. Aspereza tanto más característica si se tiene en cuenta que, si estudiamos ese verso desde el punto de vista de sus pausas cadenciales, hay que reconocer que se trata de uno de los más suaves de la lengua: la redondilla y el endecasílabo:

O meu porquinho da India (7 sílabas)
foi a minha primeira namorada (10 sílabas)

Es un poema conmovedor por la sencillez de su expresión, acogiendo mil símbolos fieles, "El cactus", el último verso expresa muy bien el ritmo actual de Manuel Bandeira:

Era bello, áspero, intratable.

Cabe señalar, por lo demás, que se verifica una lucha permanente entre esa esencia "intratable" del individuo Manuel Bandeira y el lírico que hay en él. De allí proviene el dualismo peculiar que puede percibirse en su obra, donde se pasa de juegos con valor absolutamente personal, de un detallismo por momentos pueril (en el sentido etimológico de la palabra), difícil de comprender o de sentir con intensidad para quien no está familiarizado con el hombre que así escribe, a concepciones profundas, de una belleza extrema y de interés general. Interés en el cual ya no interviene el conocimiento personal del poeta o la coincidencia psicológica con él. Sus mejores obras, *Andorinha* ("Golondrina"), *O Anjo da Guarda* ("El Angel de la Guardia"), *A Virgem Maria* ("La Virgen María"), *Evocação do Recife* ("Evocación de Recife"), *Teresa, Noturno da Rua da Lapa* ("Nocturno de la Calle Lapa"), para no citar sino textos de *Libertinagem,* son poemas en los que, por más personales que sean los temas y detalles, a medida que el poeta más despersonaliza, más se confunde con todos y menos característicamente ritmado se presenta. La propia *Evocação do Recife* que se remite hasta la familia llamada nominalmente (Totônio Rodrigues, doña Aninha Viegas) es exactamente el modo como cualquiera ama su rincón natal. En dos poemas que ahora cito: *Poema de Finados* y *Vou-me embora pra Pasárgada* ("Me voy a

Pasárgada"), el poeta se generaliza tanto, que vuelve a los ritmos menos individualistas de la metrificación, como ya lo había hecho en las cantigas de los *Sinos* ("Campanas") y de *Berimbau* *, en *Ritmo Dissoluto* **.

Resulta curioso observar que con *Vou-me embora pra Pasárgada,* Manuel Bandeira logró entregarnos la máxima obra poética de un estado de espíritu bastante común en los poetas brasileños de hoy. Ya el inicio de ese título-estribillo que recorre el poema es de una unanimidad brasileña muy grande. En los poetas románticos el tema del exilio y del deseo de volver es frecuente. Con el neorromanticismo de nuestros parnasianos, el tema de las barcas, de las velas que parten y "no vuelven más" fue reemplazando al ave que volvía o quería volver al nido antiguo. En el... neorromanticismo de los contemporáneos, el desprendimiento voluptuosamente dilacerante, la liberación de la vida presente, que se resume en la noción de partir, se prendió a la nueva poesía, frecuentándola con llamativa insistencia. Esto se nota no tanto en los poemas de viaje, harto comunes en cualquiera de nuestros versolibristas, sino en la clara declinación del deseo de partir. En Augusto Frederico Schmidt, ese deseo de partir (o mejor: el de abandonar aquello en que se está) es una obsesión constante. Pues bien, en Manuel Bandeira, el fenómeno se particulariza más por el empleo de la propia frase "vou-me embora". Si bien yo recuerdo en este momento, por lo menos dos poetas contemporáneos más emplearon la frase con sistemática conciencia y no como valor episódico; el "vou-me embora" constituye una obsesión de la poesía popular nacional. Me retrucarán que es más ajustado decir que es una obsesión de las cuartetas portuguesas. Puedo aceptar que, como lugar común poético, la frase nos haya venido de Portugal. Aparece, por lo demás, en todo el folklore de origen ibérico. Pero el "vou-me embora" frecuenta mucho más la cuarteta brasileña que la portuguesa, donde como pretendo demostrar en un estudio futuro, el tema de la partida, la mayoría de las veces, es traducido por "adiós" lo que parece indicar que la noción de partida es mucho más nostalgiosa en Portugal, donde más a menudo se

* *Berimbau:* Pequeño instrumento sonoro de hierro que se toca sosteniéndolo con los dientes y accionando la lengüeta con el dedo indicador (N. del T.).

** "Ese poder socializante del ritmo medido logra una prueba crítica muy evidente de lo que es y de quién es Manuel Bandeira, cuando éste en *Evocação do Recife,* al constatar, irónicamente, nuestro sometimiento al portugués gramaticalmente organizado en Lisboa, comienza a bailar de repente y organiza, en medio de los versos libres, un verdadero estribillo coreográfico y coral:

...Porque él sí que habla lindo el portugués de Brasil
En cambio nosotros
Lo que hacemos
Es parodiar
La sintaxis lusíada
La vida con un montón de cosas que yo no entendía bien... (etc.).

Sobre la fuerza socializante de la métrica todavía podrá advertirse la preferencia por los ritmos impares de marcha, en Augusto Frederico Schmidt, que es un católico de corte francamente proselitista (N. del A.).

convierte en un sentimiento de despedida, mientras que entre nosotros será más egoísta y desamorada (lo que concuerda con el ya tan reconocido individualismo nuestro), convertida en el sentimiento de abandonar aquello en que se está. Sirviéndose pues, de esta constancia nacional, Manuel Bandeira la hace coincidir con un estado de espíritu muy propio de nuestros poetas contemporáneos, indudablemente menos filosofantes que los de las dos generaciones espirituales anteriores (Bilac, Raimundo Corréia, Amadeu Amaral, Rosalina Coelho Lisboa, Ronald de Carvalho, Hermes Fontes), pero más en contacto con la vida cotidiana y más empeñados en resolverla mediante una práctica feliz. Incapaces de encontrar la solución, surgió en ellos ese amargo deseo de dar de hombros, de no molestarse, de lanzarse a una frenética práctica de liberaciones morales y físicas de todo tipo. Deseo transitorio, circunstancial, nadie lo duda, pero importante, porque ese a-mí-qué-me-importa medio gracioso produjo algunos momentos significativos de la poesía o de la evolución espiritual de ciertos poetas contemporáneos brasileños. En última instancia, el tema del "vou-me embora pra Pasárgada", es el mismo que se canta en las *Danças* ("Danzas"), de Mário de Andrade, y en especial es el que dicta el diapasón básico de los *Poemas de Bilú,* de Augusto Meyer. Se puede rastrear su eco en algunos poemas de Sergio Milliet y de Carlos Drummond de Andrade para ser, finalmente, estado de espíritu y transformarse en constancia psicológica, ya independiente de la conciencia, en toda la obra de Murilo Mendes. Hice esta digresión para mostrar lo mucho que Manuel Bandeira perdió de sí mismo para dar a un tema usual de nuestros poetas de ahora, su cristalización más perfecta. Tal vez, la ironía del destino contra ese gran lírico tan tercamente individualista, consista en hacer de él un poeta tanto más grande cuando menos se manifiesta como Manuel Bandeira. . .

Carlos Drummond de Andrade, de un individualismo también exacerbado, nos dio un libro que revela al individuo excesivamente tímido que él es. Eso ya se nota en su ritmo, inaferrable, simulador. A su vez, ello redunda en favor de una riqueza de cadencias muy grande, aunque psicológicamente casi desorientadora. Es el más rico en ritmos de estos cuatro poetas. Sus sutilezas alcanzan a veces el arte filigranado de Guilherme de Almeida. Tal es el caso, por ejemplo, del curioso *Fuga* en el que, además de que la primera estrofa de la página 94 aparece toda en versos de nueve sílabas, aunque conteniendo uno de ocho y otro de diez, la cuarteta siguiente, toda en octosílabos, termina con el decasílabo:

Y todo el mundo anda - como yo - de luto.

Verso habilísimo, que a pesar de sus diez sílabas y posible acentuación del decasílabo romántico, todavía es firmemente un octosílabo, ya que el paréntesis reflexivo "como yo" funciona también, por así decirlo, como un paréntesis rítmico que preserva la unidad métrica de la estrofa.

Hay incluso en Carlos Drummond de Andrade un compromiso claro entre el verso libre y la metrificación. Los versos cortos asumen, en su infinita mayoría, función de versos medidos, y contienen nociones generales completas y acentuaciones tradicionales. Pero no me parece que en este poeta la utilización del verso medido, sistematizada en tantos poemas, sea una tendencia empeñada en socializarse, como en Augusto Frederico Schmidt, o que deba generalizarse más, como en Manuel Bandeira. Excepción hecha, tal vez, de la *Cantiga do Viúvo* ("Cantiga del viudo"), el empleo de la metrificación proviene, en él, de un íntimo deseo de aniquilarse, de esconderse, de reaccionar por medio de movimientos ostensiblemente melódicos y aparentemente alegres y cómicos (siempre el "vou-me embora pra Pasárgada"...) contra su inenarrable incapacidad para vivir. Es lo que él mismo resume, por lo demás, en ese encogimiento de hombros con que termina la *Toada de Amor* ("Tonada de Amor"):

A ver, mariquita, el pito
en tu pito está el infinito. (p. 24)

El análisis de *Alguma Poesia* brinda adecuadamente la medida psicológica del poeta. Desearía no conocer íntimamente a Carlos Drummond de Andrade para ubicar mejor en el libro al tímido que él es. Para que el poeta pudiera terminar de acomodarse en esa timidez sería preciso que no tuviese ni la sensibilidad ni la inteligencia que posee. ¡Entonces podría ser uno de esos tímidos nada más que tímidos, tan comunes en la vida, vencidos sin saber que lo están, cuya mediocridad absoluta acaba haciéndolos felices! Pero Carlos Drummond de Andrade, timidísimo, es al mismo tiempo, inteligentísimo y sensibilísimo. Cosas que se contrarían con ferocidad. Y su poesía entera está hecha de ese combate. Poesía sin agua corriente, sin deshilvanar y concatenar de ideas y estados de sensibilidad, a pesar de todo construida bajo la gestión de la inteligencia. Poesía hecha de explosiones sucesivas. Dentro de cada poema las estrofas, a veces los versos, son explosiones aisladas. La sensibilidad, el golpe de inteligencia, las caídas de timidez se interseccionan a los saltos. Véase el final del *Poema das Setes Faces* ("Poema de los siete rostros"):

Dios mío, por qué me abandonaste
si sabías que yo no era Dios
si sabías que yo era débil.

Mundo, mundo, vasto mundo
si yo me llamase Raimundo,
sería una rima, no una solución;
mundo, mundo, vasto mundo
más vasto es mi corazón.

No debiera decírtelo
pero esa luna
pero este coñac
lo conmueven a uno como el diablo.

Toda la timidez del poeta destila del primer terceto. Viene después el estallido de la sensibilidad en la quintilla siguiente con una fatiga que provoca asonancias, asociaciones de imágenes, y el verso sublime (pero intelectualmente tonto) "sería una rima, no una solución". Y el diablo de la inteligencia estalla en la estrofa final: el poeta pretende disimular el estado de sensibilización en que se encuentra, hace una broma con la que pretende dárselas de valiente, típica de un tímido, y observa *con verdad* (pura inteligencia, entonces), las reacciones del ser ante el mundo exterior. Esa poesía de arranque, que no se deberá confundir con la superposición de datos objetivos que nos vino de Whitman, es constante en todo el libro.

Sería preferible, tal vez, que Carlos Drummond de Andrade no fuese tan inteligente... La reacción intelectual contra la timidez, como se ha verificado ya más que sobradamente, provoca amargura, provoca *humour,* induce a divertir sin franqueza, ni alegría ni salud. En Carlos Drummond de Andrade provocó todo eso. La amargura, sin embargo, no le hizo mal y se convirtió en un valor más. Tampoco el *humour,* ya que poemas como *Fuga, Toada de Amor, Quadrilha, Familia,* son expresiones de la mejor poesía de *humour.* Y en todo momento uno se encuentra con anotaciones humorísticas excelentes, como el final del *São João d'El Rei* ("San Juan del Rey"):

Y todo me envuelve
una sensación fina y gruesa. (p. 42)

o casi todas las estrofas de *Fantasia,* principalmente las palabras referidas al Diablo, que me recordaron a Shelley. Pero donde sí la inteligencia perjudicó al poeta y lo deformó enormemente, fue al adherirse a los poemas cortos, hechos para que uno se ría, el poema-cocteil, el "poema-chiste" según la expresión feliz de Sergio Milliet. El poema-chiste es uno de los mayores defectos en que incurrió la poesía brasileña contemporánea. Ante todo, es algo facilísimo: hay centenares de creadores de bromas por ahí. Creo, incluso, que los poemas-chiste (Manuel Bandeira también cayó, a veces, en esa precariedad) son la única restricción de valor permanente que se puede hacer a *Alguma Poesia.* Culpa integral de la inteligencia. De la inteligencia incapaz y fatigada ("vou-me embora pra Pasárgada..."). Ya no es *humour.* No es todavía sátira. No creo que esos poemas puedan reportarle nada al poeta. Y por ellos será aplaudido en los círculos de los semi-literalizados de las academias y de los cafés. Lo que positivamente es una desgracia.

Así, incapaz y frágil ante la vida (ver el admirable *No meio do Caminho* ("En medio del camino"), era natural que la poesía de Carlos Drummond de Andrade se demorase en un mayor detallismo individual. De hecho: la caracterización psicológica de *Alguma Poesia* no asume solamente verdades totales del individuo, como la de *Libertinagem* sino que desciende a particularizaciones muy interesantes. Dos obsesiones hay en

el libro, por lo menos dos, que me parecen muy curiosas: la sexual y la que llamaré "de la vida sin sentido". A la obsesión [48] de la vida sin sentido, Carlos Drummond de Andrade logró *sublimarla* mejor; a la sexual, no, no la transformó líricamente: prefirió romper bruscamente con la preocupación y las luchas interiores, mintiendo y escondiéndose. El suave cantor del *Rei de Sião* ("Rey de Siam"), el ángel de *Purificação* ("Purificación"), el humorista de tantas ironías, el paciente habitante de su propia casa, del repliegue en lo familiar, de la vida sin sentido, se volvió grosero, un licencioso petulante. El libro es rico en anotaciones sensuales, a veces sutiles como las de la piel picada por mosquitos, o del diente de oro de la bailarina, a veces maleducadas como las de las tetas. Pero donde se nota que la obsesión estalla con sobradas evidencias es en el hecho de que el libro esté lleno de muslos y especialmente de piernas (pp. 10, 36, 62, 141, 144, 136, 117, 113, 110).

Todavía no encontré ninguna referencia entre las civilizaciones antiguas y primitivas, a ese desvío de la mirada masculina, universal en la Civilización Cristiana, con que los hombres juzgan las cualidades buenas de una... pieza, mirándole las piernas. La explicación que alude al uso de faldas me parece insuficiente. Debe haber en ese acondicionamiento del ser sexual respecto a las prohibiciones de los Mandamientos, una especie de *bluff:* el cristiano transgrede la ley, con una inocencia deliciosa. Carlos Drummond de Andrade también fue víctima de ese desvío de la mirada cristiana, pero, con todo, mediante una deformación subconsciente curiosa. No creo que él sea en su vida ese grosero que tantas piernas evocadas indican. Lo que él quiso fue violentar la delicadeza innata, maltratar todo lo que había de más susceptible en su sensibilidad, dar rienda suelta a las tendencias sexuales, enredarse en ellas, trompetear piernas y más piernas, para vencerse interiormente. Ser grosero, ser realista, ya que no encontraba (debido a la propia timidez), una salida delicada y humorística para el asunto. Y eso culmina, p. 110 (¡"Piernas", 3 veces!), en la grosería tan conmovedora donde aquél, que se las daba de violento sensual, no logró derrotar las delicadezas íntimas, y en vez de decir que la mujer no es otra cosa que sexo (que era lo que él, con maldad, quería vociferar), exclama: ¡"Todas son piernas"!

El tratamiento dado a su obsesión con la vida sin sentido es, artísticamente hablando, más valioso. Representa la lucha entre el poeta —que es un ser de escasa acción, todo funcionario público, con familia, provincianismo y paz, en fin el "bostezo de la felicidad" como él mismo lo describió— y las exigencias de la vida social contemporánea que ya viene alcanzando al Brasil de las capitales, y que se encarna en el ser socializado, de mucha acción, eficaz para la sociedad, más público que privado, con mayor radio de acción que el cumplimiento de los deberes familiares y burocráticos. El poeta adquirió una conciencia penosa de su inutilidad personal y de la inutilidad social y humana de la "vida sin sentido". Pero la tragedia era menos individualista. El poeta pudo no

atribuirle la importancia personal que le atribuía al tema sexual, y logró poetizar mejor, extraer de allí más lirismo y más poesía. Creó poemas de pura sensibilidad, nostálgica (*Infancia*), complaciente (*Sweet Home*), irónica (*Cidadezinha Qualquer*), o humorísticos (*Familia y Sesta*). Incluso *Chopin* y la eterna *Cantiga do Viúvo* se encuadran bien en el ciclo. Otro poema, curiosísimo por lo demás, que también pertenece al ciclo, es *Sinal de Apito* ("Pitazo"), de una pureza impresionante, en el cual la "vida sin sentido" aparece convertida en valor social pero vengativamente reducida, por fin, a un simple maquinismo material de gestos y señales. Y, finalmente, como punto culminante de la obsesión, está la *Balada do Amor a través das Idades* ("Balada del amor a través de las edades"). Aquí el tema es admirablemente expresivo. El poeta se desquita de la vida sin sentido, introduciendo miríficos suicidios y martirios estruendosos en episodios amorosos de diferentes épocas pasadas. Menos en la contemporánea, donde hace que el amor termine en matrimonio, en aburguesamiento, en... vida sin sentido: es él. El poeta no hace otra cosa que retrotraerse "a través de las edades". Las dificultades contra las que tuvo que luchar (no soy indiscreto, ya que pequeñas como las suyas todos las tenemos), él las exageró líricamente y transportó a épocas ya *pasadas,* mientras que en la contemporánea, trazó el perfil más fácil del asunto, liquidándolo rápidamente, *como deseaba hacerlo en su propia vida.* Un documento precioso de psicología.

Augusto Frederico Schmidt, dándonos en 1930 el *Pássaro Cego* ("Pájaro Ciego"), tardó dos años en publicar el mismo número de obras que Manuel Bandeira en trece. Esto es algo que determina al poeta. Es caudaloso, abundante, voluptuosamente derrochador. Y así es su ritmo. El poeta, que desciende de judíos y supo extraer de ese origen temas y caracterizaciones de poesía, es más exactamente un asiático. Obrando en consonancia con los ardores más sensuales, todo en él reviste las delicias de esa magnificencia orientalizante. En su fraseo, cosas, a veces, posiblemente irritantes, como el abuso de las repeticiones, los amaneramientos de sintaxis, la religiosidad sin discreción, el encanto no solamente oratorio sino declamatorio, el sentido exiguo de contemporaneidad, todo, en fin, lo que parece hecho para desvalorizar, sin embargo lo valoriza. Asume un don de necesidad que infunde respeto. En verdad, los treinta y dos lugares comunes que aparecen en el material de su poesía, aunque ostensibles y dispuestos sin la menor delicadeza de corazón *, infunden tanto

* Prueba de la tendencia proselitista de Augusto Frederico Schmidt. Los poetas proselitistas tienen, para que se les disculpe ese exceso de indiscreción, la franqueza dadivosa que los anima, la lealtad con que juegan toda la riqueza en una sola carta. Todos ellos, por lo general, demuestran, con inmediata claridad, los "procesos" mediante los cuales se estructuran su técnica y su ideología. Véase por ejemplo, a Marinetti, Verhaeren, Bilac, Maiakowsky, Sandburg, poetas sociales, proselitistas irrefrenables, cuyas "maneras" son fácilmente perceptibles, en oposición a un Rimbaud, a un Lautréamont, a un Manuel Bandeira, e incluso a una Francisca Julia, todos ellos *a-mí-qué-me-importa* de marca mayor, inaferrables,

carácter a la obra del poeta, que dejan de ser lugares comunes para convertirse en caracteres de la misma.

Bajo el punto de vista técnico, Augusto Frederico Schmidt supo, con rara habilidad y desde su primer libro, elegir de la lección histórica brindada por la poesía brasileña todas las constancias capaces de darle fisonomía propia y tradicional. Vale la pena observar esto muy bien porque incide en el orientalismo del poeta. Hubo otros que también fueron a buscar a través del Brasil constancias que les permitieran inscribirse en la tradición. Pero lo que los demás iban a buscar en la lección del pueblo popular, Augusto Frederico Schmidt iba a buscarlo en la poesía burguesa, lo que lo muestra como perfecto bajá o como buen mandarín. Es, por lo demás, un católico de acción y necesariamente habría de demostrar exasperación monárquica. Pero yo, que en un tiempo le censuré ciertos amaneramientos, ya no se los censuro. Forman parte esencial de ese torrente majestuoso, y a pesar de majestuoso siempre suave, de su poesía. Dilatadas monotonías, muslos muy odaliscos, danzas rituales pesadas, dulces con mucho azúcar, sedas espesas como paredes... Y siempre Dios. Un Dios áspero, más bien jesuítico, apuesto, voluminoso y de una violencia franca. Por todo eso, Augusto Schmidt es, entre nuestros poetas contemporáneos, el que mejor sabe instrumentar la cadencia. Obsérvese este final de la admirable *Profecía:*

Si no obedecieras a la elección del Señor, será mejor
que los animales feroces dividan tu cuerpo en pedazos.
Que el mar te arroje al encuentro de las rudas rocas
y caigan sobre tu cabeza todas las desdichas.
Fortifica bien tu espíritu atormentado,
extrae de tu debilidad tu gran heroísmo.
Abandona toda la poesía del mundo que es inútil
pues la belleza distrae a los hombres y los disminuye.
Cierra tu cuerpo a todas las voluptuosidades.
Que la noche abandone tu cuerpo cansado,
porque tu papel es mayor que tú mismo - ¡y debes cumplirlo!
(p. 34)

Así de cadencioso, sutil en la tendencia al uso del verso largamente voluptuoso donde el mismo agotamiento de la respiración dificulta la ligereza de la idea (siempre lenta en el poeta); tan sutil es que llega al punto de ser flemático hasta en muchos versos cortos, por la disposición sintáctica:

Avistó la ciudad distante,
iluminada, ardía, como en llamas... (p. 15)

imposibles de repetir. Entre Castro Alves y Alvares de Azevedo, sucede lo mismo. (N. del A.).

por la intercalación de cortes en la célula rítmica:

Un día pasa, otro día
y todos los días pasando van.
Mi juventud ha de pasar en breve
restarán sólo cenizas en mi corazón. (p. 123)

y además por el uso del entroncamiento y de las palabras arcaicas que interceptan la corriente de la naturalidad, no cabe sino reconocer que Augusto Frederico Schmidt va tendiendo hacia el verso metrificado. Está claro que eso era necesario para un poeta de alma mesiánica (dicho esto sin la menor intención peyorativa), católico por naturaleza y fe. Si a muchos parecerá que el poeta fue a buscar en los ritmos impares del romanticismo (Tristão de Ataide), en la elección de dicciones románticas, de sintaxis retorcidas, de palabras viejas, un romanticismo nuevo, a mí me parece que todas esas normas usadas por él, provienen de tendencias más lógicas. En realidad, él no fue a buscar nada en nadie, no, ni se hizo bajo el signo de Casimiro de Abreu *, todo lo contrario: sus tendencias lo llevaron a instrumentar formas envejecidas (muchas incluso, son parnasianas: el entroncamiento, la evocación de la *Sublime Porta,* pág. 169), debido a aquella propensión fatal y unívoca de las religiones, que les hace aferrarse al pasado con el inamovible recurso de la Ley y el Rito. No quiero con esto asimilarme a quienes consideran que Dios no requiere ni progreso ni evolución. Lo inamovible de la Ley y del Rito no es más que la proyección mimética de Dios dentro de la vida terrestre, un contraste tremendo. Esas renovaciones, esos fantasmas antiguos, que adornan la poesía de Augusto Frederico Schmidt, cumplen en ella una auténtica función litúrgica.

Otro aspecto esencial del poeta es el empleo de las monotonías de la obsesión *(Abram as Portas, Menina Morta),* repitiendo ideas, palabras, frases con un desparpajo asiático. Hay poemas en los que las estrofas extraen valor emotivo del hecho de ser variantes mínimas de una idea única. Augusto Frederico Schmidt valoriza este proceso del Tema con variaciones y, a veces, lo hace muy bien. Es más, la condescendencia en la repetición de ciertos asuntos como el romántico (de la muerte), el religioso (de la profecía), el modernista (de la esencia de lo brasileño) *(Canto do Brasileiro, Novo Canto do Brasileiro)* cosas que en otro

* No hay duda de que el romanticismo se convirtió en una rebelión *consciente* en Augusto Frederico Schmidt, desde el momento en que, fatigado por la temática en boga del Modernismo (fue él, creo, el primero que se hizo eco de la noción de lo Antimoderno, propuesta por Maritain..., y fue él, por su asiática falta de agilidad, quien creó, con el *Canto do Brasileiro,* una reproducción seria, del "Vou-me embora prá Pasárgada"), él quiso, y así lo hizo, abrir un camino nuevo. Ser modernísimo, pues... Pero ese romanticismo, consciente e incluso episódico, dio al poeta lo que, me parece, menos lo hará brillar con el tiempo: además del vocabulario rebelde que él no logró renovar ni imponer, ciertos poemas de total o mucha imitación (*A Deus, Lira*), son pastiches evidentes, cuyo valor se me escapa enteramente (N. del A.).

podían resultar insatisfactorios por la realización que previamente se les dio —en Augusto Frederico Schmidt son sólidos valores ecuatoriales, son incluso condescendencia, complacencia, conformismo con sus propios descubrimientos. El favor que concede a la tristeza, sin un grito más lacerante, sin un sarcasmo, sin una irregularidad psicológica más ruborizada (estamos en las antípodas de Manuel Bandeira), prueba en el poeta un áureo y sonoro conformismo. Sus propias insatisfacciones y remordimientos religiosos, filtrados a través de esa manera general de ser, toman, de modo indiscutible un aire de Arte Puro, que los inmoviliza. Al final de un lamento que podía agobiar, lo que uno realmente está haciendo es disfrutar. Y en consecuencia resulta curioso constatar que aun cuando su poesía clame caídas de conciencia, temores de lo Infinito, fantasmas reencontrados, insatisfacción del presente: en verdad, es poesía de tipo artístico, con mucho conformismo y ninguna inquietud.

Y si a cada momento, en la obra de este artista, uno se encuentra con imperfecciones y numerosas desprolijidades de factura, eso no invalida en absoluto su carácter artístico. Esas imperfecciones forman parte realmente de la cualidad estética de Augusto Frederico Schmidt, que es la de un decidido barroco. Igual que en los templos cargados de adornos, de Java, de la India, del Barroco, del mismo Gótico, así la evaluación del conjunto forma parte de la naturaleza de su obra. Poco importa en un portal gótico, en un alto-relieve javanés, en una capilla-mayor barroca, la imperfección, el precario acabamiento de una estatua o de una voluta. No es inherente a la naturaleza de esos estilos aquella perfección itinerante, completa de por sí en cada pormenor. El fulgor generoso del conjunto (despreciada incluso su unidad de concepción) es lo que vale exclusivamente, y a su luz se ignoran esas imperfecciones. Tanto fulgor y tanta generosidad que, por lo general, en las obras de esa corriente estética quedan siempre inacabadas, incluso porque en ellas el perfeccionamiento siempre es posible. En la literatura también hay figuras que por más muertas que estén, por más del pasado que sean, dan siempre la impresión de estar inacabadas. Goethe, por ejemplo, para ascender de un salto a las supremas grandezas. Mientras que en las naturalezas sin ninguna generosidad, un Anatole France, un Machado de Assis, un Pirandello, cada obra es, de por sí, un todo, e incluso cuando aún están vivos sus autores, ello no implica la necesidad de esperar, son algo acabado (es el caso de Pirandello); hay otros que, por generosos, jamás, ni siquiera con la muerte, dan la impresión de haber terminado su obra: Dostoievski, Proust...

En medio de las grandes corrientes que están moviendo al siglo, la poesía brasileña se conserva como espectadora. Unicamente el nacionalismo, que nos toca esencialmente para que podamos vivir en paz con nuestra tierra, logró apartar un poco a ciertos poetas de su ventanita de oro y plata. Fue el único momento en que algunos salieron a la calle. Un mérito excepcional de Augusto Frederico Schmidt fue ese de tomar

posición públicamente. Es un católico; y cantando sus ondulantes versos, formuló una invitación a sumarnos a la procesión, que cada uno podrá aceptar o no. Del lado opuesto, el poeta político todavía no apareció.

Porque —dejémonos de dar vueltas— la Poesía no puede permanecer en este compromiso de facilidades sentimentaloides y didácticas entre las que casi exclusivamente se confina entre nosotros. Es necesario terminar de una vez con esa tontería de distinguir Poesía y Prosa por el aspecto tipográfico. Tontería vigente incluso entre los cultores del verso libre. Lo que las distingue realmente es el fondo: la Prosa transporta todo hacia un plano único, intelectual, desarrollando por eso mismo nociones, es exclusivamente consciente. La Poesía, por el contrario, disuelve las nociones más conscientes trasladándolas a un plano vago, más general, de una mayor complejidad humana. Este punto tiene que ver con la principal contribución del *Surréalisme* que logró, como nunca, especificar la esencia de la Poesía. O la Poesía se traiciona enteramente y se convierte en cantadora pragmática de los intereses sociales, o se convierte, en el máximo orgullo, inexorablemente autónomo y predominante de la inteligencia. El término medio se va haciendo cada vez más inaceptable. Noventa por ciento de la pseudo-poesía humana es falsificación. Hay que alcanzar el lirismo absoluto, donde todas las leyes técnicas e intelectuales sólo aparezcan por las propias razones de la liberación, y nunca como normas preestablecidas. O entonces traicionar desvergonzadamente: predicar. O transformarse en juez, o ser "loco" de una buena vez. Versificar cantando la Tierra, la Madre Negra, describir el carnaval, gemir de amor vencido o victorioso, todo eso en Poesía, es de un anacronismo didáctico terrible. No es poesía, es celebración escolar. Y es Prosa de la mala, porque es deficiente, incompleta como análisis, deformada como esencia. Y la Poesía tiene que ser cada vez más lírica, en el polo opuesto a la asociación de ideas. Pero son admisibles todavía y siempre la metrificación, la rima a lo *João Pessoa,* el soneto, el verso-de-oro y la estupidez, siempre que aparezcan bien razonados y falsificadores, pero cantando reivindicaciones, martirios y grandezas del hombre social.

Llamaremos a eso, penosamente, Poesía, para engañar al Burro humano, respetabilísimo e infeliz. Y que nadie advierta nuestra pena. Que nadie perciba dentro de nadie los estragos que pueda provocar el sacrificio.

Y ahora resalto el valor de los *Poemas,* de Murilo Mendes. Históricamente es el más importante de los libros del año. Murilo Mendes no es un *surréaliste* en lo que atañe a su proveniencia, pero me parece difícil imaginar a alguien que haya logrado un aprovechamiento más seductor y convincente de la lección surrealista. Negación de la inteligencia superintendente, negación de la inteligencia seccionada en facultades diversas, anulación de perspectivas psíquicas, intercambio de todos los planos, que no ejemplifico porque son todo el libro. Lo abstracto y lo

concreto se mezclan en él constantemente, formando imágenes objetivas:

Arcángeles violentos surgen del fondo de los minutos (p. 51)

Los cementerios del aire calientan
con el fuego salido del sueño de la vecina (p. 45)

Los hombres se desprenden de la acción en el paisaje elemental (p. 81)

Aquí estoy, desnudo, paralelo a tu voluntad (p. 52)

etc., en una complejidad de valores, de bellezas, de defectos, de irregularidades, tanto más curiosos y eficaces cuanto más aparecen dotados de una igualdad insoluble: las bellezas valen tanto como los defectos, las irregularidades tanto como los valores, en una inflexible expropiación del Arte en favor de la integridad del ser humano.

Murilo Mendes dice que es

La lucha entre un hombre acabado
y otro hombre que anda por el aire (p. 48)

para completar la verdad en otro poema, advirtiendo que

...no es culpable ni inocente.

Se trata, como puede verse, de uno más que se fue a Pasárgada... Y éste, definitivamente, con su muy natural manera de poetizar.

Sería difícil en este resumen, ya tan enorme, dar una idea pormenorizada de la contribución que Murilo Mendes hace a nuestra poesía. Lo que sobre todo me entusiasma en él, además de esa esencialización poética a la que escapa sólo lo satírico de la primera parte del libro (*Jogador de Diabolô*), es la integración de la vulgaridad de la vida a un clima de intensa exasperación soñadora o alucinada.

De las cinco regiones donde buques angulosos
sangran en los puertos de la locura
vinieron niñas morenas
mujeronas, con senos empinados gritando ¡Mamá, yo quiero un novio!
(p. 45)

Los ángeles malos...
son fuertes y grandes, no es chiste,
tienen dientes de perlas, labios de coral.
Los aviadores parten para combatirlos y mueren.
Las viudas de los aviadores reciben indemnización
el maniquí rojo del espacio (p. 34)
(.....)

De tanto que las costureras del taller de doña Marocas
se frotaron en él de tarde.
Ya quiere salir de las camadas primitivas
de aquí a mil años será una gran bailarina
bailará sobre mi tumba ante el cartel de los astros
cuando yo mismo baile mi vida realizada
en la terraza de los astros (p. 62)

Es inconcebible la levedad, la elasticidad, la naturalidad con que el poeta pasa del plano de lo cotidiano al de la alucinación y los confunde. Esa naturalidad, ese coraje inconsciente de sí, en el Brasil, sólo sería admisible entre cariocas. Y, de hecho, Murilo Mendes, aunque oriundo de Minas Gerais, es dueño de todos los trucos cariocas. Y recuerdo aquí la admirable contribución nacional que hizo. Impenetrable, visceral, inconfundible, hay un brasileñismo tan constante en su libro, como en ningún otro poeta de Brasil. Realmente, éste es el único libro brasileño de la poesía contemporánea que creo que es imposible que un extranjero pueda inventar. Todos los demás, con mayor o menor erudición, con mayor o menor experiencia personal, podrían haber sido compuestos por cualquier hombre del mundo. Lo que en los otros es fruto de una voluntad, en Murilo Mendes es un fenómeno, por decirlo así, de reacción nerviosa.

Por su actitud carioca, por la notable elasticidad con que confunde lo real con el sueño, por su nacionalismo original e independiente, por la extraordinaria complejidad lírica de realización, Murilo Mendes sólo es comparable, y en el dibujo, al pernambucano Cícero Dias. Me parece que ambos dan forma a lo que tiene de más rico y de más nuevo el arte brasileño de este momento: una pareja espléndida que difama los cánones y conceptos del Arte, que mata el Arte en lo que él tiene de más pernicioso e intrínseco: el hecho de mentir, la diferenciación de las obras, la singularización de los valores, y el famoso, verdadero y estupidísimo "golpe de genio". Ese tonto golpe de genio que, al fin de cuentas, no hay quien no lo tenga, cuando no en el arte, por lo menos en la vida. La vida cotidiana está llena de golpes de genio. Ante las obras de estos dos, ya no artistas, sino líricos admirables, todo eso desaparece. Son hombres que no mienten más, liberados de la conciencia y de cualquier jerarquía psíquica, capaces de todas las fes y credos al mismo tiempo. Hay una cosa básica a la cual no traicionan: el impulso *macunaimático* del individuo (me estoy refiriendo al arte que realizan): no ser ni culpables ni inocentes, ni alegres ni tristes ya, sino seres dotados de aquella soberbia indiferencia que Platón asociaba a la sabiduría. Y el resultado importantísimo de ese individualismo tan sólo aparente, que en realidad es más bien un exceso del individuo en lo que él tiene de más complejo, de más precario y desjerarquizado, es que en vez de pormenorización personal, la obra que crean es profundamente humana y genérica. De la misma manera que en Cícero Dias, las formas asumen valores de cuño universal, en síntesis tan abstractas que en ellas un perro se confunde con un burro —es el Cuadrúpedo—; la paloma se confunde con el cuervo —para representar el Ave—; del mismo modo que, sin particularización individualista, sus temas son primarios y genéricos, la sexualidad (confundiéndose con el amor), el tema de la muerte, el del placer, el del Más Allá, también en Murilo Mendes los temas son genéricos y los mismos; los

ritmos se vuelven impersonales, versos largos pero respetuosos de la respiración, sin entroncamientos, despojados de lujo e imponencia.

Pero el castigo infligido a toda esa riqueza que les da el hecho de que difamen el Arte y lo destrocen, es que destruyen su propia finalidad objetiva: la obra de arte. En Murilo Mendes, como en Cícero Dias, desaparece radicalmente la posibilidad de la obra maestra, de la obra completa en sí e inolvidable como objeto. No solamente porque en sus obras todos los planos se confunden, sino porque además se vuelven enormemente parecidas unas con otras, o por lo menos, indiscernibles en la memoria de la gente. Si el *Tanto Gentile,* si el *Alma Minha* [49], si *As Pombas* [50] ("Las Palomas"), se distinguirán siempre entre millares de sonetos, y resultan de inmediato inconfundibles; si puede decirse que en Gonçalves Dias el *Y-Juca-Pirama* es una obra maestra y tal o cual poema, a su lado, resulta mediocre, no posee el "golpe de genio"; en el nuevo orden de creación, utilizado por Murilo Mendes y Cícero Dias, esa posibilidad de distinción desaparece extrañamente. Uno u otro verso, tal o cual momento del cuadro resaltan por más bellos, por más conmovedores, por más profundos, pero las obras se enlazan unas con otras, se interpenetran, flotan en una indiferencia iluminada en que ya no es necesario distinguir la gran invención de la invención menos poderosa. Los otros tres poetas, más sumisos, ya sea al plano sensitivo, ya al de la reflexión, y todos bajo el dominio de la organización intelectual, son más desiguales. Exceptuando los poemas satíricos de Murilo Mendes, creados francamente bajo la gestión de la conciencia, y donde las obras se distinguen también (como el ya celebrado *Quinze de Novembro*), lo demás se confunde en una gran masa dadivosa. Y si el trato diario del libro permite que el lector, poco a poco, se vaya encariñando más con este o aquel poema y destacando a este otro, lo cierto es que uno ya no tiene más razones para aislar la obra maestra y justificarla. ¿Será un mal nuevo?... No lo creo. Ni tuve tampoco la intención de distinguir mejorías o decadencias imposibles. Estaba, apenas buscando, a mi manera, el orden de creación en que la poesía de estos cuatro grandes poetas se sitúa.

EL MOVIMIENTO MODERNISTA[51]

MANIFESTÁNDOSE especialmente a través del arte, pero salpicando también con violencia las costumbres sociales y políticas, el movimiento modernista fue el preanunciador, el preparador y en muchos aspectos el creador de un estado de espíritu nacional. La transformación del mundo acarreada por el debilitamiento gradual de los grandes imperios, la práctica europea de nuevos ideales políticos, la rapidez de los transportes y mil y una causas internacionales más, así como el desarrollo de la conciencia americana y brasileña, los progresos internos de la técnica y de la educación, imponían la creación de un espíritu nuevo y exigían la revisión e incluso la remodelación de la inteligencia nacional. No fue otra cosa el movimiento modernista, del cual la Semana de Arte Moderno fue el vocero colectivo principal. Hay un mérito innegable en esto, si bien aquellos primeros modernistas... cavernarios, que nos reunimos alrededor de la pintora Anita Malfatti y del escultor Vitor Brecheret, no hayamos servido sino como voceros de una fuerza universal y nacional mucho más compleja que nosotros. Fuerza fatal, que se manifestaría inevitablemente. Ya un crítico con pretensiones de sensatez afirmó que todo cuanto hizo el movimiento modernista, hubiera ocurrido igual sin el movimiento. No conozco perogrullada más graciosa. Porque todo eso que se hubiera hecho, incluso sin el movimiento modernista, sería pura y simplemente... el movimiento modernista.

Hace veinte años se realizó, en el Teatro Municipal de São Paulo, la Semana de Arte Moderno. Es todo un pasado agradable, que no quedó nada feo, pero que me asombra un poco, además. ¡Cómo tuve valor para participar en aquella batalla! Si bien es cierto que con mis experiencias artísticas hace mucho que vengo escandalizando a la intelectualidad de mi país a través de artículos y libros, cabe reconocer que esas experiencias no se realizaron *in anima nobile*. No estoy de cuerpo presente, y eso atenúa el impacto de la estupidez. Pero, ¿de dónde saqué el valor

para decir versos ante una silbatina tan feroz como la que yo no escuchaba desde el escenario y ante los gritos que desde la primera fila de butacas me dirigía Paulo Prado?... ¿Cómo pude dar una conferencia sobre artes plásticas en la escalinata del Teatro, rodeado de anónimos que se burlaban de mí y me ofendían a más no poder?...

Mi mérito como participante es un mérito ajeno: fui alentado, fui enceguecido por el entusiasmo de mis compañeros. A pesar de la confianza absolutamente firme que yo tenía en la estética renovadora, más que confianza, era fe verdadera, yo no hubiera tenido fuerzas, ni físicas ni morales, para arrostrar aquella tempestad de burlas. Y si soporté el encontronazo, fue porque estaba delirando. El entusiasmo de los demás me emborrachaba, no el mío. Si por mí fuera, hubiera cedido. Digo que hubiera cedido, pero solamente en relación a esa presentación espectacular que fue la Semana de Arte Moderno. Con o sin ella, mi vida intelectual hubiera sido lo que fue.

La Semana marca una fecha, eso es innegable. Pero lo cierto es que la preconciencia primero, y luego la convicción de un arte nuevo, de un espíritu nuevo, desde hacía por lo menos seis años venía definiéndose en el... sentimiento de un grupito de intelectuales paulistas. Al comienzo fue un fenómeno estrictamente sentimental, una intuición adivinatoria, un... estado poético. En efecto: educados en la plástica "histórica", conociendo, a lo sumo, los nombres de los principales impresionistas, ignorando a Cezanne, ¿qué nos llevó a adherir incondicionalmente a la exposición de Anita Malfatti, que en plena guerra venía a mostrarnos cuadros impresionistas y cubistas? Parece absurdo, pero aquellos cuadros fueron la revelación. Y aislados por la crecida de escándalo que se había adueñado de la ciudad, nosotros, tres o cuatro, delirábamos de éxtasis ante los cuadros que se llamaban el "Hombre Amarillo", la "Estudiante Rusa" [52], "La Mujer de Cabellos Verdes". Y a ese mismo "Hombre Amarillo" de formas tan inéditas entonces, yo le dedicaba un soneto de forma parnasianísima... Eramos así.

Poco después, Menotti del Picchia y Oswaldo de Andrade descubrieron al escultor Vitor Brecheret, que dormitaba en São Paulo en una especie de exilio, en un cuarto que le habían dado gratis, en el Palacio de las Industrias, para que allí guardara sus trastos. Brecheret no venía de Alemania como Anita Malfatti, venía de Roma. Pero también importaba oscuridades poco latinas, pues había sido alumno del célebre Maestrovic. Y hacíamos verdaderas *reveries* al galope ante los simbolistas exasperados y estilizaciones decorativas del "genio". Porque Vitor Brecheret, para nosotros era, por lo menos, un genio. Este mínimo era lo menos con que podíamos contentarnos, tales eran los entusiasmos que él nos despertaba. Y Brecheret iba a ser en breve el gatillo que haría detonar "Paulicéia Desvairada" (*Paulicea Delirante*)...

Yo había pasado aquel año de 1920 sin escribir un solo poema. Tenía cuadernos y cuadernos con textos parnasianos y algunos tímidamente

simbolistas, pero todo había terminado por desagradarme. Mis lecturas asistemáticas me habían hecho conocer incluso a algunos futuristas de último momento, pero sólo entonces había descubierto a Verhaeren. Y fue un deslumbramiento. Principalmente impresionado por las "Villes Tentaculaires", tuve inmediatamente la idea de escribir un libro de poesías "modernas", en verso libre, sobre mi ciudad. Probé, no surgió nada que me interesara. Volví a probar y nada. Los meses transcurrían en medio de una gran angustia, en una insuficiencia feroz. ¿Se habría secado en mí la poesía?... Y yo me despertaba sufriendo.

A eso se unían dificultades morales y vitales de todo tipo: fue un año de mucho sufrimiento. Ya ganaba para vivir sin problemas, pero desbordado por el furor de aprender que se había adueñado de mí, mis entradas se iban en libros y yo me encontraba metido en terribles desastres financieros. En familia, el clima era torvo. Si mi madre y mis hermanos no se molestaban con mis "locuras", el resto de la familia me atacaba sin piedad. Y hasta con cierto placer: ese dulce placer familiar de tener en un sobrino o en un primo, un "perdido" que nos valoriza virtuosamente. Yo tenía discusiones brutales, en que los desplantes mutuos solían llegar a aquel punto de tensión en que... ¿por qué será que el arte los provoca? La pelea era brava, y si bien nunca me deprimía, quedaba, en cambio, lleno de odio, de verdadero odio.

Fue entonces cuando Brecheret me permitió vaciar en bronce un yeso de él que a mí me gustaba, una "Cabeza de Cristo"; ¡pero con qué ropa! ¡Yo debía hasta el aire que respiraba! Andaba a veces a pie por no tener doscientos *réis* para el tranvía, eso en el mismo día que había gastado seiscientos mil *réis* en libros... Y seiscientos mil *réis* era dinero en aquel tiempo. No vacilé: hice más acuerdos financieros con mi hermano, y finalmente pude desempaquetar en casa mi "Cabeza de Cristo", sensualísimamente feliz. La noticia corrió en un segundo, y la parentela, que vivía cerca, invadió la casa para ver. Y para pelear. Gritaban, gritaban. ¡Aquello era hasta un pecado mortal! vociferaba mi tía vieja, la mayor, matriarca de la familia. ¡Dónde se ha visto a Cristo con una trenzita! ¡Era algo horrible! ¡Tremendo! ¡Este hijo suyo está "perdido" irremediablemente!

Estaba alucinado, lo juro. Tenía ganas de empezar a dar trompadas. Cené solo, en un estado inimaginable de desgarramiento. Después subí a mi cuarto —ya anochecía— con la intención de arreglarme, salir, distraerme un poco, colocar una bomba en el centro del mundo. Me acuerdo que me asomé a la ventana, mirando sin ver mi calle. Ruidos, luces, las voces sonoras de los choferes de taxi. Yo estaba aparentemente tranquilo, como fluctuante. No sé qué me ocurrió. Me acerqué a mi escritorio, abrí un cuaderno, escribí el título en que jamás había pensado, "Paulicéia Desvairada". El estallido se había producido por fin, después de casi un año de angustiosas interrogativas. Entre disgustos, trabajos urgentes, dudas, peleas, en poco más de una semana había arrojado al papel un canto

bárbaro, dos veces más extenso que el texto definitivo que conformó el libro *.

¿Quién tuvo la idea de la Semana de Arte Moderno? Yo no sé quién pudo haber sido, nunca lo supe, sólo puedo asegurar que no fui yo. El movimiento, extendiéndose paulatinamente, ya se había convertido en una especie de escándalo público permanente. Ya habíamos leído nuestros versos en Rio de Janeiro; y en una lectura fundamental, en casa de Ronald de Carvalho, donde también estaban Ribeiro Couto y Renato Almeida, en una atmósfera de simpatía, "Paulicéia Desvairada" obtenía el consentimiento de Manuel Bandeira, que en 1919 había ensayado sus primeros versos libres, en "Carnaval". Y fue entonces cuando Graça Aranha, ya célebre, trayendo de Europa su "Estética de la Vida", fue a São Paulo, y trató de conocernos y de agruparnos en torno a su filosofía. Nosotros nos reíamos un poco de la "Estética de la vida" que todavía atacaba ciertos modernos europeos que admirábamos, pero nos adherimos francamente al maestro. Y alguien lanzó la idea de hacer una Semana de Arte Moderno, con exposición de artes plásticas, conciertos, lecturas de libros y conferencias didácticas. ¿Fue el mismo Graça Aranha? ¿Fue Di Cavalcanti?... Lo que importaba era llevar adelante esa idea que, además de audaz, era costosísima. Ahora bien, el verdadero promotor de la Semana de Arte Moderno fue Paulo Prado. Y únicamente una figura como él y una ciudad grande pero provinciana como São Paulo, podían realizar el movimiento modernista y objetivarlo en la Semana.

Hubo un tiempo en que se trató de trasplantar a Rio las raíces del movimiento, debido a las manifestaciones impresionistas y principalmente post-simbolistas que existían por entonces en la capital de la República **. Ellas eran innegables, principalmente en aquellos que tiempo después, siempre más preocupados con el equilibrio y el espíritu constructivo, formaron el grupo de la revista "Festa" [53]. En São Paulo, ese ambiente estético sólo fermentaba en Gilherme de Almeida y en un Di Cavalcanti pastelista, "trovador de los tonos velados" como lo llamé en una dedicatoria esdrújula. Pero yo creo que es un engaño ese evolucionismo a todo trance, que recuerda nombres de un Néstor Vitor o Adelino Magalhães, como hitos precursores. En ese caso sería más lógico evocar a Manuel Bandeira, con su "Carnaval". Pero si su nombre había llegado a nosotros

* Más tarde yo habría de sistematizar este proceso de separación nítida entre el estado de poesía y el estado de arte, incluso en la composición de mis poemas más "dirigidos". Las leyendas nacionales, por ejemplo, la brasileñización lingüística del combate. Elegido un tema, mediante las excitaciones psíquicas y fisiológicas sabidas, me dedico a preparar y esperar la irrupción del estado poético. Si éste llega (cuántas veces no llegó nunca...), escribo sin ningún tipo de cohesión todo lo que me llega a las manos: la "sinceridad" del individuo. Y sólo después, en calma, el trabajo lento y penoso del arte: la "sinceridad" de la obra de arte, colectiva y funcional, mil veces más importante que el individuo (N. del A.).

** Rio de Janeiro fue capital de la República de Brasil desde la creación de ésta, en 1889, hasta mediados del siglo actual, cuando Brasilia ocupó su lugar. (N. del T.).

por un puro azar de librería y lo admirábamos, de los otros, nosotros en la provincia, desconocíamos hasta los nombres, porque los intereses imperialistas de la Corte no eran los de mandarnos a los "humillados o luminosos", sino al gran camalote académico, sonrisa de la sociedad, útil para encantar provincianos.

No. El modernismo, en el Brasil, fue una ruptura, fue un abandono de principios y de técnicas consecuentes, fue una rebelión contra lo que se entendía por Inteligencia nacional. Es mucho más exacto imaginar que el estado de guerra de Europa hubiese preparado en nosotros un espíritu de guerra, eminentemente destructivo. Y las modas que revistieron este espíritu fueron, en un comienzo, directamente importadas de Europa. Pero que ello baste para decir que los de São Paulo éramos unos antinacionalistas, unos antitradicionalistas europeizados, me parece una falta de sutileza crítica. Eso significaría olvidar todo el movimiento regionalista abierto justamente en São Paulo e inmediatamente antes, por la "Revista do Brasil" [54]; significaría olvidar todo el movimiento editorial de Monteiro Lobato; significaría olvidar la arquitectura y hasta el urbanismo (Dubugras) neocolonial, nacido en São Paulo. De esta ética estábamos impregnados. Menotti del Picchia nos había dado su "Juca Mulato" [55], estudiábamos el arte tradicional brasileño y sobre él escribíamos; y la ciudad materna canta regionalmente el primer libro del movimiento. Pero el espíritu modernista y sus modas fueron directamente importados de Europa.

Pues bien: São Paulo estaba mucho más "al día" que Rio de Janeiro. Y, socialmente hablando, el modernismo sólo podía ser importado por São Paulo y estallar en la provincia. Había una gran diferencia, ahora ya menos sensible, entre Rio y São Paulo. Rio era mucho más internacional, como norma de vida exterior. No podía ser de otro modo: puerto de mar y capital del país, Rio posee un internacionalismo ingénito. Pero São Paulo era espiritualmente mucho más moderna, fruto necesario de la economía de café y del industrialismo consecuente. Provinciana de la sierra *, habiendo conservado hasta ahora un espíritu dependiente y servil, señalado por su política, São Paulo estaba, al mismo tiempo, por su modernidad comercial y su industrialización, en contacto más espiritual y más técnico con la actualidad del mundo.

Es incluso asombroso verificar que Rio mantiene, dentro de su malicia vibrátil de ciudad internacional, una especie de ruralismo, un carácter estático internacional mucho más intenso que São Paulo. Rio es una de esas ciudades en las que no sólo permanece indisoluble el "exotismo nacional" (lo que por lo demás es prueba de la vitalidad de su carácter), sino también la interpenetración de lo rural con lo urbano. Algo que ya es imposible percibir en São Paulo. Al igual que Belem, Recife, la Ciudad de Salvador, Rio es todavía una ciudad folklórica. En São Paulo

* El autor se refiere a la *Serra da Mantequeira,* que rodea a São Paulo (N. del T.).

el exotismo folklórico no frecuenta la *rua Quinze* [56], como las sambas que nacen en las cajas de fósforo del Bar Nacional.

Pues bien, en ese Rio pícaro, una exposición como la de Anita Malfatti podía provocar reacciones publicitarias, pero nadie se hubiera dejado arrastrar por ellas. En este São Paulo sin picardía, creó una religión. Con sus Nerones también... El artículo opositor del pintor Monteiro Lobato, si bien no fue más que un chorro de tonterías, sacudió a una población, modificó una vida.

Simultáneamente, el movimiento modernista era nítidamente aristocrático. Por su carácter de juego arriesgado, por su espíritu extremadamente aventurero, por su internacionalismo modernista, por su nacionalismo exaltado, por su gratuidad antipopular, por su dogmatismo prepotente, era una aristocracia del espíritu. Resultaba más que natural, en consecuencia, que la alta y la pequeña burguesía lo temiesen. Paulo Prado, que era uno de los exponentes de la aristocracia intelectual paulista, era al mismo tiempo una de las figuras centrales de nuestra aristocracia tradicional. No de la aristocracia improvisada del Imperio, sino de la otra más antigua, fundada en el trabajo secular de la tierra y oriunda de algún salteador europeo, que el criterio monárquico del Dios-Rey ya se había amancebado con la genealogía. Y fue por todo esto que Paulo Prado pudo medir muy bien todo lo que había de aventurero y de ejercicio del peligro en el movimiento, y arriesgar su responsabilidad intelectual y tradicional en la aventura.

Una cosa así hubiera sido imposible en Rio, donde no existe aristocracia tradicional, sino apenas una alta burguesía riquísima. Y ésta no hubiera podido patrocinar un movimiento que hubiera destruido su espíritu conservador y conformista. La burguesía nunca supo perder y eso es lo que la pierde. Si Paulo Prado, con su autoridad intelectual y tradicional, se tomó a pecho la realización de la Semana, y abrió la lista de las contribuciones y arrastró detrás de sí a sus pares aristócratas y a algunos más que su figura dominaba, la burguesía protestó y abucheó. Tanto la burguesía de clase como la de espíritu. Y fue en medio de la silbatina más tremenda, de los insultos más duros, que la Semana de Arte Moderno abrió la segunda etapa del movimiento modernista, el período realmente destructor.

Porque en verdad, el período... heroico, había sido el anterior, iniciado con la exposición de pintura de Anita Malfatti y terminado con la "fiesta" de la Semana de Arte Moderno. Durante esos seis años fuimos realmente puros y libres, desinteresados; vivimos en una unión iluminada y sentimental excepcionalmente sublime. Aislados del medio que nos rodeaba, ironizados, evitados, ridiculizados, malditos, nadie puede imaginar el delirio ingenuo de grandeza y convicción personal con que reaccionamos. El estado de exaltación en que vivíamos era incontrolable. Cualquier página de uno de nosotros sumergía a los otros en conmociones prodigiosas, ¡aquello era genial!

Era la época de aquellas fugas precipitadas dentro de la noche, en el Cadillac verde de Oswald de Andrade, a mi ver la figura más característica y dinámica del movimiento, para ir a leer nuestras obras maestras en Santos, en lo alto de la Sierra [57], en la *Ilha das Palmas* [58]... Y los encuentros al atarceder, cuando permanecíamos en exposición ante algún rarísimo admirador, en la redacción de "Papel e Tinta" [59]... Y la falange que engrosaba con Sergio Millet y Rubens Borba de Morais, recién llegados, y ya enterados, de Europa. Y nosotros que tocábamos con respeto religioso a esos peregrinos confortables que habían visto a Picasso y conversado con Romain Rolland... Y la adhesión, en Rio, de un Alvaro Moreyra, de un Ronald de Carvalho... Y el descubrimiento asombrado de que existían en São Paulo muchos cuadros de Lasar Segall, ya muy admirado a través de las revistas alemanas... Todos genios, todo obras maestras geniales... Tan sólo Sergio Milliet ponía una nota de cierto malestar en el incendio, con su serenidad equilibrada... Y el filósofo de la pandilla, Couto de Barros, goteando islas de conciencia en nosotros, cuando en medio de la discusión, en general limitada a una charla plagada de afirmaciones perentorias, preguntaba pausadamente: ¿Pero cuál es el criterio que tienes tú de la palabra "esencial"? o: ¿Pero cuál es el concepto que tienes de lo "bello horrible"?...

Eramos unos puros. Incluso cercados por la repulsión cotidiana, la salud mental de casi todos nosotros, nos impedía cualquier cultivo del dolor. En este sentido, tal vez las teorías futuristas tuviesen una influencia única y benéfica sobre nosotros. Nadie pensaba en términos de sacrificio, nadie se hacía pasar por incomprendido, ninguno se imaginaba como precursor o mártir: éramos una avanzada de héroes convictos. Y muy saludables.

La Semana de Arte Moderno, fue a la vez la coronación lógica de esa avanzada gloriosamente vivida (perdonen, pero éramos gloriosos de antemano...); la Semana de Arte Moderno daba un primer golpe a la pureza de nuestro aristocratismo espiritual.

Al consagrarse el movimiento por la aristocracia paulista, sufriríamos en cambio y por algún tiempo ataques a veces crueles por parte de la nobleza regional, que nos daba fuerte y... nos disolvía en los placeres de la vida. Está claro que no actuaba premeditadamente, y si nos disolvía era por su propia naturaleza y por su estado de decadencia. En una etapa en que ella no tenía ya ninguna realidad vital, como ciertos reyes de ahora, la nobleza rural paulista sólo podía transmitirnos su gratitud. Comenzó, así, el movimiento de los salones. Y vivimos unos ocho años, hasta cerca de 1930, en la más grande orgía intelectual que registra la historia artística.

Pero según la intriga burguesa escandalizadísima, nuestra "orgía" no era solamente intelectual... ¡Lo que no dijeron, y lo que no se contó de nuestras fiestas! Champagne con éter, promiscuidades inventadísimas, los almohadones se transformaban en "cojines"; nuestros detractores crea-

ron toda una semántica de la maledicencia... Sin embargo, cuando no fueron bailes públicos (que fueron lo que son los bailes desenvueltos de la alta sociedad), nuestras fiestas de los salones modernistas eran las bromas más inocentes de artistas que se pueda imaginar.

Había una reunión de los martes a la noche, en la *Rua Lopes Chaves* [60]. Primera en la semana, esa reunión agrupaba exclusivamente a artistas y precedió, incluso, a la Semana de Arte Moderno. Bajo el punto de vista intelectual fue el más útil de los encuentros de salón, si es que se podía llamar salón a aquello. A veces doce, hasta quince artistas, se reunían en el estudio estrecho donde se comían dulces tradicionales brasileños y se bebía un traguito económico de alcohol. El arte moderno era asunto obligado ¡y el intelectualismo fue tan intransigente e *inhumano* que se llegó incluso a prohibir que se hablara mal de la vida ajena! Las discusiones alcanzaban "picos" agudos, el calor era tal que uno u otro se sentaba en las ventanas (no había sillas para todos) y así, podía dominar elevado por la altura que ocupaba, ya que no dominaba por la voz o por el argumento. Y nunca faltaba un retardatario del amanecer que se detuviera en la vereda de enfrente, dispuesto a disfrutar una posible pelea.

El salón de la *Avenida Higienópolis* [61] era el más selecto. El pretexto para reunirnos allí era el almuerzo dominical, maravilla de comida luso-brasileña. Incluso allí la conversación era estrictamente intelectual, pero era más polifacética y se prolongaba. Paulo Prado con su pesimismo fecundo y su realismo, encauzaba siempre el tema de las libres lucubraciones artísticas hacia los problemas de la realidad brasileña. Fue el salón que duró más tiempo y se disolvió de manera muy desagradable. Su jefe, se convirtió por sucesión en el patriarca de la familia Prado y la casa fue invadida, incluso los domingos, por un público de la alta sociedad que no podía compartir la pujanza de nuestras discusiones. Y la charla pasó así a contaminarse con póker, chismes de sociedad, carreras de caballo, dinero. Los intelectuales, vencidos, se fueron retirando.

Estaban también las reuniones de la *Rua Duque de Caxias* [62] que fueron las más importantes, el auténtico salón. Los encuentros semanales eran a la tarde, también los martes. Y ese fue el motivo por el cual las reuniones nocturnas del mismo día fueron raleando en la *Rua Lopes Chaves*. La sociedad que frecuentaba la *Rua Duque de Caxias* era más numerosa y variada. Sólo en ciertas fiestas especiales, en el salón moderno, construido en los jardines del solar y decorado por Lasar Segall, el grupo se cohesionaba mejor. También allí el culto de la tradición era firme, dentro del modernismo más fervoroso. La cocina, de cuño afrobrasileño, resaltaba en almuerzos y cenas de impecable presentación. Y cuento entre mis mayores venturas la de admirar a esa mujer excepcional que fue doña Olívia Guedes Penteado. Su discreción, el tacto y la autoridad prodigiosos con los que ella supo dirigir, mantener, corregir esa multitud heterogénea —artistas, políticos, ricachos, vanidosos— que se aproximaba a ella, atraída por su prestigio, fue incomparable. Su salón, que

también se prolongó varios años, tuvo como factor principal de disolución la efervescencia que estaba preparando el año 1930. La fundación del Partido Democrático [63], el ánimo político eruptivo que se había apoderado de muchos intelectuales, arrastrándolos hacia los extremismos de izquierda y de derecha, había provocado un profundo malestar en las reuniones. Los demócratas se fueron alejando. Por otro lado, el integralismo * encontraba alguna repercusión entre quienes formaban aquel círculo: y todavía era muy poco corrupto, muy desinteresado, como para aceptar adhesiones tibias. Sin ninguna estridencia pero con firmeza, doña Olívia Guedes Penteado [64] supo poner término, poco a poco, a su salón modernista.

Cronológicamente, el último de esos salones paulistas fue el de la *Alameda Barão de Piracicaba* [65], congregado alrededor de la pintora Tarsila.

No se reunía en un día fijo, pero las fiestas eran casi semanales. Duró poco. Y no tuvo jamás el encanto de las reuniones que hacíamos antes, cuatro o cinco artistas, en el viejo taller de la admirable pintora. Esto fue poco después de la Semana, cuando arraigada en la comprensión de la burguesía la existencia de una onda revolucionaria, ella empezó castigándonos con la pérdida de algunos empleos. Algunos estábamos casi literalmente sin trabajo. Ibamos entonces al taller de la pintora a jugar al arte, durante días enteros. Pero de los tres salones aristocráticos, sólo Tarsila logró darle al suyo un sentido de mayor independencia, de comodidad. En los otros dos, por mayor que fuese el liberalismo de quienes los dirigían, había tal despliegue de riqueza y tradición en el ambiente, que no era posible nunca evitar cierta inhibición. En el de Tarsila jamás sentimos eso. Era el más grato de nuestros salones aristocráticos.

Y fue desde esos salones de donde se difundió por Brasil el espíritu destructivo del movimiento modernista. O sea, su sentido verdaderamente específico. Porque, si bien dio a conocer innumerables procesos e ideas nuevas el movimiento modernista fue esencialmente destructor. Hasta destructor de nosotros mismos, porque el pragmatismo de las investigaciones siempre debilitó la libertad de la creación. Esa es la verdad verdadera. Mientras que nosotros, los modernistas de São Paulo, alcanzábamos indudablemente una repercusión nacional, siendo los chivos expiatorios de los pasadistas, al mismo tiempo, el Señor *do Bomfim* de los nuevos de todo el país **, los otros modernistas de entonces que ya pretendían construir formaban núcleos respetables, no cabe duda, pero de existencia limitada y sin ningún sentido verdaderamente contemporáneo. Tal es el caso de Plínio Salgado que a pesar de vivir en São Paulo fue dejado

* Integralismo: fue una corriente de pensamiento político ultranacionalista, adicta a la ideología de extrema derecha que por entonces alcanzaba gran difusión en Italia y Alemania (N. del T.).

** Aludiendo al Señor de Bomfim, santo muy popular de Brasil, quiere decir que eran objeto de la devoción de los jóvenes de espíritu renovador (N. del T.).

de lado y nunca pisó los salones. Lo mismo ocurrió con Graça Aranha quien, soñando construir, se confundía mucho con lo que hacíamos; y nos asombraba la incomprensión ingenua con que la "gente seria" del grupo "Fiesta" tomaba en serio nuestras bromas y arremetía contra nosotros. No. Nuestro propósito era específicamente destructivo. La aristocracia tradicional nos dio todo su apoyo, poniendo aún más en evidencia esa originaria orientación de su destino —también ella ya entonces autofágicamente destructiva, por no tener ya una justificación legitimable. En cuanto a los *aristós* * del dinero, ésos nos odiaban desde un principio y siempre nos miraron con desconfianza. Ningún ricacho nos abrió las puertas de su salón, ningún millonario extranjero nos acogió. Los italianos, alemanes, los judíos, eran guardianes más celosos del sentido común nacional que los Prados y Penteados y Amarais [66]. . .

Pero nosotros estábamos lejos, arrebatados por los vientos de la destrucción. Y realizábamos o preparábamos la serie de celebraciones que tuvo en la Semana de Arte Moderno su primera manifestación. Toda esa etapa destructiva del movimiento modernista fue para nosotros tiempo de fiesta, de cultivo moderado del placer. Y si semejante jolgorio disminuyó por cierto nuestra capacidad de producción y serenidad creadora, nadie puede imaginarse lo mucho que nos divertimos. Salones, festivales, bailes célebres, semanas pasadas en grupo en las estancias más opulentas, semanas santas recorriendo las viejas ciudades de Minas, viajes por el Amazonas, por el Nordeste, estadías en Bahía, incursiones constantes en el pasado paulista, Sorocaba, Parnaíba, Itú [67]. . . Mucho se parecía, todo aquello, al baile sobre la cima del volcán. . . Doctrinarios, en la embriaguez de mil y una teorías, salvando al Brasil, inventando el mundo, en realidad no hacíamos otra cosa que consumirnos a nosotros mismos, en el culto amargo, casi delirante, del placer.

El movimiento de Inteligencia que representamos, en su etapa verdaderamente "modernista", no fue, en Brasil, factor de cambios político-sociales posteriores a él. Fue esencialmente un elemento de preparación; el creador de un estado de espíritu revolucionario y de un sentimiento de explosión. Y si muchos de los intelectuales del movimiento se disolvieron en la política, si varios de nosotros participamos en las reuniones iniciales del Partido Democrático, cabe no olvidar que tanto éste como el año 1930 [68] significaban todavía destrucción. Los movimientos espirituales siempre preceden a los cambios de orden social. El movimiento social de destrucción es el que comenzó con el Partido Democrático y con el año 1930. Y sin embargo, es justo reconocer que alrededor de 1930 se inicia para la Inteligencia brasileña una etapa más tranquila, más modesta y cotidiana, más proletaria, por así decir, de construcción. A la espera de que un día, las otras formas sociales la imiten.

* En griego, aunque con grafía latina, en el original (N. del T.).

Y entonces le llegó el turno al salón de Tarsila. Mil novecientos treinta... Todo estallaba, política, familias, parejas de artistas [69], estéticas, amistades profundas [70]. El sentido destructivo y festivo del movimiento modernista ya no tenía razón de ser, cumplido como estaba su destino legítimo. En la calle, el pueblo amotinado gritaba: —¡Getulio! ¡Getulio! *... En la sombra, Plínio Salgado pintaba de verde [71] su megalomanía de Esperado [72] **. En el norte, alcanzando de un salto las nubes más desesperadas, otro avión abría sus alas sobre el terreno incierto de la *bagaceira* [73]. Otros, en cambio, se abrían las venas para teñir de escarlata las cuatro paredes de su secreto [74]. Pero en este volcán, ahora activo y de tantas esperanzas, ya venían consolidándose las bellas figuras más nítidas y constructivas, los Lins do Rego, los Augusto Frederico Schmidt, los Otávios de Faria, los Portinari y los Camargo Guarnieri. A ellos la vida tendrá que imitarlos algún día.

En esta exposición de carácter polémico, no cabe efectuar el proceso analítico del movimiento modernista. Aun cuando a él se integrasen figuras y grupos interesados en construir, el espíritu modernista que avasalló Brasil, que dio el sentido histórico de la Inteligencia nacional de este período, fue destructivo. Pero esta destrucción, no contenía solamente los gérmenes de la actualidad, sino que era, además, una convulsión profundísima de la realidad brasileña. Los elementos que caracterizan esa realidad que el movimiento modernista impuso es, a mi ver, la fusión de tres principios fundamentales: el derecho permanente a la investigación estética; la actualización de la inteligencia artística brasileña; y la estabilización de una conciencia creadora nacional.

Nada de esto representa exactamente una innovación y de todo ello encontramos ejemplos en la historia artística del país. La novedad fundamental, impuesta por el movimiento, fue la conjugación de esas tres normas en un todo orgánico de la conciencia *colectiva.* Y si antes nosotros éramos capaces de percibir la estabilización asombrosa de la conciencia nacional en un Gregorio de Matos o, más natural y eficiente, en un Castro Alves: es cierto que la nacionalidad de éste, como el estremecimiento nacional del otro, y el nacionalismo de Carlos Gomes, y hasta el de un Almeida Junior, eran episódicos como realidad del espíritu. Y, en cualquiera de sus formas, siempre expresión de *individualismo.*

En cuanto al derecho de investigación estética y actualización universal de la creación artística, es indudable que todos los movimientos históricos de nuestras artes (menos el romanticismo, al que me referiré más adelante) siempre se basaron en el academicismo. Con raras excepciones individuales, y sin la menor repercusión colectiva, los artistas brasileños apostaron siempre colonialmente a lo seguro. Repitiendo y adhiriéndose

* Aquí M. A. se refiere a quien luego habría de ser presidente de Brasil: Getulio Vargas (N. del T.).

** Plínio Salgado terminó convirtiéndose en el conductor de un movimiento nacionalista de claras connotaciones nazis (N. del T.).

a estéticas ya consagradas, se anulaban impidiendo así el derecho de investigación, y consecuentemente, de actualidad. Y fue dentro de este academicismo ineluctable que se realizaron nuestros mayores, un Aleijadinho, un Costa Ataíde, Cláudio Manuel, Gonçalves Dias, Gonzaga, José Mauricio, Nepomuceno, Aluisio. E incluso un Alvares de Azevedo y hasta un Alphonsus de Guimarães.

Pues bien, nuestro individualismo entorpecedor se dispersaba en el más despreciable de los lemas modernistas, "¡No hay escuelas!", y esto, por cierto, perjudicó mucho la eficiencia creadora del movimiento. Y si no perjudicó su acción espiritual sobre el país, es porque el espíritu planea siempre por encima de los preceptos así como también por encima de las mismas ideas... Ya es hora de advertir, no lo que un Augusto Meyer, un Tasso da Silveira y un Carlos Drummond de Andrade tienen de diferente, sino lo que tienen de parecido. Y lo que nos igualaba, por encima de nuestros arrebatos individualistas, era justamente la organicidad de un espíritu actualizado, que investigaba ya irrestrictamente radicado en su entidad colectiva nacional. No solamente adaptado a la tierra, sino gustosamente radicado en su realidad. Lo que no se logró sin algunas patriotadas y mucha mistificación...

De esto, las orejas burguesas alardearon hasta el hartazgo por debajo de la aristocrática piel de león con que nos vistiera... Porque, de hecho, lo que se observa, lo que caracteriza esa radicación en la tierra, en un grupo numeroso de gente modernista de una inquietante capacidad de adaptación política, charlatanes y teóricos de morondanga de lo nacional, sociólogos optimistas, lo que los caracteriza es un conformismo legítimo camuflado, mal camuflado en los mejores, pero colmado, en verdad, de una cínica satisfacción. La radicación en la tierra, pregonada en doctrinas y manifiestos, no pasaba de ser un conformismo acomodaticio. Menos que radicación, una retórica ensordecedora, muy académica, que no pocas veces se convirtió en un ufanismo hueco. La verdadera conciencia de la tierra llevaba fatalmente al no conformismo, y a la protesta, como ocurrió con Paulo Prado en su "Retrato de Brasil", y los contadísimos "ángeles" del Partido Democrático y del Integralismo. ¡Y 1930 va a ser también año de rebelión! Pero para un amplio número de modernistas, Brasil se convirtió en una dádiva del cielo. Un cielo bastante gubernamental... Graça Aranha, siempre desubicado en nuestro medio, al que no lograba captar bien, se convirtió en el exégeta de ese nacionalismo conformista, con aquella frase detestable según la cual nosotros no somos "la cámara mortuoria de Portugal". ¡Quién pensaba en eso! Por el contrario: lo que quedó dicho fue que no nos molestaba "coincidir" con Portugal, pues lo importante era la renuncia a la confrontación y a las falsas libertades. Entonces nos calificaron con desprecio de "primitivistas".

El estandarte más colorido de esta radicación en la patria fue la investigación de la "lengua brasileña". Pero fue tal vez un falso boato. En verdad, pese a las apariencias y al estruendo que hacen ahora ciertas

santidades de última hora, nosotros seguimos siendo todavía tan esclavos de la gramática lusa como cualquier portugués. No hay duda alguna de que hoy sentimos y pensamos el *quantum satis* * de manera brasileña. Digo esto hasta con cierta melancolía, amigo Macunaíma, mi hermano. Pero esto no es suficiente para identificar nuestra expresión verbal, a pesar de que la realidad brasileña, incluso psicológicamente, sea ahora más fuerte e indisoluble que en los tiempos de José de Alencar o de Machado de Assis. ¿Y cómo negar que éstos también pensaban de manera brasileña? ¿Cómo negar que en el estilo de Machado de Assis, luso por el ideal al cual responde, interviene un *quid* familiar que lo diferencia verticalmente de un Garret y de un Ortigão? Pero si en los románticos, en Alvares de Azevedo, Varela, Alencar, Macedo, Castro Alves, hay una identidad brasileña que nos parece mucho más notoria que en Bras Cubas [75] o en Bilac, es porque en los románticos se llegó a un "olvido" de la gramática portuguesa, que posibilitó una colaboración mucho mayor entre el ser psicológico y su expresión verbal.

El espíritu modernista reconoció que si vivíamos ya de nuestra realidad brasileña, era indispensable evaluar nuevamente nuestro instrumento de trabajo para que nos expresásemos con identidad. Se inventó de la noche a la mañana la fabulosísima "lengua brasileña". Pero todavía era temprano; y la fuerza de los elementos contrarios, principalmente la ausencia de órganos científicos adecuados, redujo todo a manifestaciones individuales. Y hoy, como normalidad de lengua culta y escrita, estamos en una situación inferior a la de hace cien años. La ignorancia personal de varios hizo que sus primeras obras se anunciaran como patrones inmejorables del brasileñismo estilístico. Era aún el mismo caso de los románticos: no se trataba de una superación de las leyes lusas, sino de un desconocimiento de las mismas. Pero apenas algunos de estos narradores se afirmaron gracias al valor personal admirable que tenían (me refiero a la generación del 30), comenzaron las veleidades de escribir con prolijidad. Y es gracioso observar que hoy, en algunos de nuestros más sólidos estilistas, surgen a cada paso y dentro de una expresión ya intensamente brasileña, lusitanismos sintácticos ridículos. ¡Tan ridículos que se convierten en verdaderos errores de gramática! En otros, este reaportuguesamiento expresivo es todavía más precario: quieren ser leídos en ultramar, y esto los llevó a enfrentarse con el problema económico de ver cómo hacen para que se los compre en Portugal. Mientras tanto, la mejor intelectualidad lusa, en una demostración espléndida de libertad, aceptaba abiertamente a los más exagerados de nosotros, comprensiva, sana, solidaria en todo.

Estaban además aquellos que, mal aconsejados por la pereza, resolvieron desentenderse del problema... Son los que emplean anglicismos y galicismos de los más abusivos, ¡pero que repudian cualquier "me

* En latín, en el original (N. del T.).

parece" por artificial! Otros, más cómicos aún, dividieron el problema en dos: en sus textos escriben con un riguroso criterio gramatical, pero permiten que sus personajes, hablando, "yerren" en portugués: ¡Así, la... culpa no es del escritor, es de los personajes! Creo que no hay solución más incongruente en su aparente conciliación. No sólo enfoca el problema del portugués, sino que establece, además, un divorcio inapelable entre la lengua hablada y la escrita —idiotez propia de un borracho, para quien sepa un ápice de filología. ¡Y están por lo demás las garzas blancas del individualismo que si bien reconocen la legitimidad de la lengua nacional, rechazan el empleo de un pronombre a la brasileña, para que su estilo no se parezca al de Fulano! ¡Estos ensimismados se olvidan de que el problema es colectivo y que si muchos lo adoptaban, muchos terminarían pareciéndose al Brasil!

A todo esto se añadía de manera decisiva el interés económico de las revistas, diarios y de los editores, que intimidados por alguna carta rara de vaya Ud. a saber qué escritor gramaticófilo que amenazaba con no volver a comprar, se oponen a la investigación lingüística y llegan al desplante de corregir artículos firmados. Pero, muerto el metropolitano Pedro II [76], ¡quién respetó jamás la inteligencia de este país!

Sin embargo, todo esto implicaba tener el problema sobre la mesa. La gran renuncia se produjo cuando crearon el mito de "escribir naturalmente", que es, no hay duda, el más hechicero de los mitos. En el fondo, si bien no consciente ni deshonrosa, era una deshonestidad como cualquier otra. Y la mayoría, bajo el pretexto de escribir naturalmente (incongruencia, ya que la lengua escrita, aunque lógica y derivada, es siempre artificial) se empantanó en la más antológica y antinatural de las formas escritas. Dan pena. Ninguno de ellos dejará de emplear "naturalmente" un "Ya se ve" o "Déjame". Pero para escribir... con naturalidad, hasta inventan los angustiados servicios de urgencia de las conjunciones y se salen así con un "Y así puede verse" que salva la patria de los amaneramientos retóricos *. Y es una delicia constatar que si afirman escribir en brasileño, no hay una sola de sus frases que cualquier portugués no firme con integridad nacional... lusitana. Se identifican con aquel diputado que ordenaba promulgar una ley que llamaba "lengua brasileña" a la lengua nacional. ¡Listo! El problema estaba resuelto. Pero como

* Siendo irreproducible en castellano el sentido de la serie de ejemplos que aquí ofrece Mário de Andrade, cabe aclarar que el mismo se basa en el respeto o la transgresión a las leyes que rigen en portugués el empleo del pronombre oblicuo. En los dos primeros casos —*Está se vendo* ("ya se ve") y *Me deixe* ("Déjame"), que corresponden a locuciones del portugués hablado— el uso del *se* y del *me* es incorrecto, pues la gramática dispone que no se emplee la partícula reflexiva entre verbos (primer ejemplo) ni la pronominal al comienzo de una frase (segundo ejemplo). Ahora bien: los escritores abanderados en el "espontaneísmo" se negaban, sin embargo, a escribir como hablaban, por respeto a la gramática; pero, siendo como eran, a la vez, reacios al uso de un portugués correcto pero no "natural", solían salir del paso con fórmulas como esa que cita de Andrade: *E se está vendo* ("y así puede verse"). (N. del T.).

inevitablemente sienten y piensan con nacionalidad, o sea, en una entidad amerindio-afroluso-latino-americano-anglo-franco-etc., el resultado es ese lenguaje *ersatz* en que se desamparan —triste mescolanza moluscoide sin vigor ni carácter.

No me refiero a nadie en particular, lo aseguro; me refiero a centenares. Me refiero justamente a los honestos, a los que saben escribir y tienen técnica. Son ellos quienes provocan la inexistencia de una "lengua brasileña", y a ellos se debe el hecho de que la introducción del mito en el campo de las investigaciones modernistas haya sido casi tan prematura como en tiempos de José de Alencar. Y si los llamé inconscientemente deshonestos es porque el arte, como la ciencia, como el proletariado, no trata solamente de adquirir el buen instrumento de trabajo, sino que exige su constante revaluación. El obrero no se limita a comprar la hoz, tiene que afilarla todos los días. El médico no se limita a recibir el diploma, lo renueva día a día a través del estudio. ¿Acaso el arte nos exime de este diario control profesional? No basta crear el desprejuicio de la "naturalidad", de la "sinceridad" y resollar a la sombra del dios nuevo. Saber escribir está muy bien; no es un mérito, es un deber primordial. Pero el auténtico problema del artista no es ese: es escribir mejor. Toda la historia del profesionalismo humano lo prueba. Permanecer al nivel de lo aprendido no es ser natural: es ser académico; no implica despreocupación sino pasadismo.

La investigación era demasiado ingente. Cabía a los filólogos brasileños, ya criminales avezados de tantas humillantes reformas ortográficas patrioteras, el trabajo honesto de ofrecer a los artistas una codificación de las tendencias y constancias de la expresión lingüística nacional. Pero ellos retroceden ante el trabajo útil; ¡es tanto más fácil leer a los clásicos! Prefieren la ciencia menor de explicar un error del copista imaginando una palabra inexistente en el latín vulgar. Los más progresistas podrán, a lo sumo, aceptar tímidamente que iniciar la frase con pronombre oblicuo ya no es "más" un error en Brasil. Pero confiesan que no escriben... así, pues, no serían "consecuentes" con lo que bebieron en la leche materna. ¡Anti-hormonas bebieron! ¡Que se vayan al diablo los filólogos!

Cabría aquí también el repudio a quienes investigaron la lengua escrita nacional... Preocupados pragmáticamente en hacer ostentación del problema, cometieron tales exageraciones que volvieron para siempre odiosa la lengua brasileña. Ya sé: tal vez en este sentido nadie haya hecho más que el autor de estas líneas. En primer lugar, el autor de estas líneas, salvo un poco de faringitis, goza de excelente salud, muchas gracias. Pero es cierto que jamás exigió que lo siguiesen los brasileñismos violentos. Si los practicó (durante un tiempo), fue con la intención de poner en estado de angustia aguda una investigación que consideraba fundamental. Pero el problema primordial no es tercamente de vocabulario, sino sintáctico. Y afirmo que Brasil hoy posee no solamente regionales sino generalizadas en el país, numerosas tendencias y constancias

sintácticas que le dan una naturaleza característica al lenguaje. Pero eso, seguramente, quedará para otro futuro movimiento modernista, amigo José de Alencar, mi hermano.

Pero en lo que atañe a la radicación de nuestra cultura artística en la entidad brasileña, cabe reconocer que las composiciones son demasiado numerosas para que la actual incertidumbre lingüística se convierta en una falla grave. Como expresión nacional, es casi increíble el avance enorme logrado por la música e incluso por la pintura, así como el ahondamiento en el proceso del *Homo* brasileño realizado por nuestros novelistas y ensayistas actuales. Espiritualmente, el progreso más curioso y fecundo es el olvido de la afición a lo nacionalista y del segmentarismo regional. La actitud de espíritu se transformó radicalmente y tal vez ni siquiera los jóvenes de ahora puedan comprender ese cambio. Tomadas al acaso, novelas como las de Emil Farhat, Fran Martins o Telmo Vergara, hace veinte años hubieran sido clasificadas como literatura regionalista, con todo el exotismo y lo insoluble de lo "característico". Hoy día ¿quién diría eso? La actitud espiritual con la cual leemos esos libros ya no es la de la contemplación curiosa, sino, la de una participación sin teoría nacionalista, una participación pura y simple, no dirigida, espontánea.

Es que hoy realizamos esa conquista magnífica de la descentralización intelectual, en contraste aberrante con otras manifestaciones sociales del país. Hoy la Corte, el fulgor de las dos ciudades brasileñas de más de un millón de habitantes, no tiene ningún sentido intelectual que no sea meramente estadístico. Por lo menos en cuanto a la literatura, que es la única de las artes que ya alcanzó estabilidad normal en el país. Las otras son demasiado costosas para que se normalicen en una tierra de tan interrogativa riqueza pública como la nuestra. El movimiento modernista, poniendo de relieve y sistematizando una "cultura" nacional, exigió de la Inteligencia que se pusiera a la par de lo que ocurría en las numerosas "Cataguazes" [77]. Y si las ciudades de primera magnitud ofrecen facilidades promocionales siempre especialmente estadísticas, al brasileño nacionalmente culto le resulta imposible ignorar a un Erico Verissimo, a un Ciro dos Anjos, a un Camargo Guarnieri, nacionalmente gloriosos desde el rincón de sus provincias. Basta comparar tales creadores con fenómenos ya históricos pero idénticos, un Alphonsus de Guimarães, un Amadeu Amaral y los regionalistas inmediatamente anteriores a nosotros, para verificar la convulsión fundamental del problema. Conocer a un Alcides Maia, a un Carvalho Ramos, a un Teles Junior, era, para los brasileños de hace veinte años, un hecho individual de mayor o menor "civilización". Conocer a un Guilhermino Cesar, a un Viana Moog o a un Olívio Montenegro, hoy es una exigencia de "cultura". Antes, esta exigencia estaba relegada... a los historiadores.

La práctica principal de esta descentralización de la Inteligencia se concentró en el movimiento nacional de las editoriales provincianas. Y

si además tomamos en cuenta el caso de una gran editorial, como la librería José Olimpio [78], que obedeció a la atracción de la mariposa por la llama al apadrinarse bajo el prestigio de la Corte, veremos que, justamente por eso, el hecho se vuelve más comprobatorio. Porque el hecho de que la librería José Olímpio haya, cultamente, publicado a escritores de todo el país, no la caracteriza. En esto ella apenas se iguala a las otras editoriales cultas de la provincia, la Globo [79], la Nacional [80], la Martins [81], la Guaira [82]. Lo que exactamente caracteriza a la editorial de la *rua do Ouvidor* [83] —ombligo de Brasil, como diría Paulo Prado— es que se haya convertido, por así decir, en el órgano oficial de las oscilaciones ideológicas del país, publicando tanto la dialéctica integralista como la política del Sr. Francisco Campo [84].

Respecto a la conquista del derecho permanente a la investigación estética, creo que no es posible ninguna contradicción: es la gran victoria del movimiento en el campo del arte. Y lo más característico es que el antiacademicismo de las generaciones posteriores a la de la Semana de Arte Moderno, se fijó exactamente en aquella ley estético-técnica del "hacer mejor", a la que aludí, y no como un abusivo instinto de rebelión, destructor, en principio, como fue el del movimiento modernista. Tal vez sea el actual, realmente, el primer movimiento de independencia de la Inteligencia brasileña, que uno pueda considerar como legítimo e indiscutible. Ya ahora, con todas las posibilidades de permanencia. Hasta el parnasianismo, hasta el simbolismo, hasta el impresionismo inicial de un Villa-Lobos, Brasil jamás investigó (como conciencia colectiva, entiéndase), en los campos de la creación estética. No sólo importábamos técnicas y estéticas, sino que sólo las importábamos después de que alcanzaban cierta estabilidad en Europa, y la mayoría de las veces ya academizadas. Era, todavía, un fenómeno completamente colonial, impuesto por nuestra esclavitud económico-social. Peor que eso: ese espíritu académico no tendía hacia ninguna liberación ni hacia ninguna expresión propia. Y si el Bilac de la "Vía Láctea" es más grande que todo Lecompte, la... culpa no es de Bilac. Pues lo que él soñaba era realmente ser parnasiano, devoto de la señora Serena Forma.

Esa normalización del espíritu de investigación estética, antiacadémica, pero ya no rebelde ni destructiva, es, a mi ver, la mayor manifestación de independencia y de estabilidad nacional que haya conquistado la Inteligencia brasileña. Y como los movimientos del espíritu preceden a las manifestaciones de las otras formas de la vida en sociedad, es fácil advertir la misma tendencia de libertad y conquista de expresión propia, tanto en la imposición del verso libre antes de 1930, como en la "marcha hacia el Oeste" posterior a 1930; tanto en la *Bagaceira,* en el *Estrangeiro* [85] en la "Negra Fuló" [86] anteriores al 30 como en el caso de Itabira [87] y de la nacionalización de las industrias pesadas, posteriores al 30.

Yo sé que existen todavía espíritus coloniales (¡es tan fácil la erudición!) sólo preocupados en demostrar que saben mundo a fondo, que en las

paredes de Portinari sólo ven los murales de Rivera, en el atonalismo de Francisco Mignone sólo perciben a Schönberg, o en el "Ciclo da Cana de Açucar" (Ciclo de la caña de azúcar), el *romanfleuve* * de los franceses...

El problema no es complejo pero sería largo discutirlo aquí. Me limitaré a proponer el dato central. Tuvimos en Brasil un movimiento espiritual (no hablo solamente de escuela de arte) que fue absolutamente "necesario": el romanticismo. Insisto: no me refiero sólo al romanticismo literario, tan académico como la importación inicial del modernismo artístico, y que, cómodamente puede ser atribuido a Domingo José Gonçalves de Magalhães, como el nuestro al expresionismo de Anita Malfatti. Me refiero al "espíritu" romántico, al espíritu revolucionario romántico, que está en la Inconfidencia [88], en el Basilio da Gama del "Uraguai" [89], en las liras de Gonzaga como en las "Cartas Chilenas" [90], sea quien fuere su autor. Este espíritu preparó el estado revolucionario que desembocó en la independencia política, y tuvo como patrón muy polémico la primera tentativa de lengua brasileña. El espíritu revolucionario modernista, tan necesario como el romántico, preparó el estado revolucionario de 1930 y de los años siguientes, y también tuvo como ruidoso patrón la segunda tentativa de nacionalización del lenguaje. La similitud es muy fuerte.

Esta necesidad espiritual que sobrepasa al arte literario, es lo que distingue fundamentalmente al romanticismo y al modernismo de las otras corrientes artísticas brasileñas. Estas fueron esencialmente académicas, obediencias culturalistas que denunciaban muy bien el colonialismo de la Inteligencia nacional. Nada más absurdamente imitativo (¡y si no era imitación, era esclavitud!) que el plagio, en Brasil, de movimientos estéticos particulares, que de alguna forma eran universales, como el culturalismo ítalo-ibérico setecentista, como el parnasianismo, como el simbolismo, como el impresionismo, o como el wagnerianismo de un Leopoldo Míguez. Son superafectaciones culturalistas, impuestas de arriba hacia abajo, de propietario a propiedad, sin el menor fundamento en las fuerzas populares. De allí una base inhumana, prepotente y ¡Dios mío! arianizante que si prueba el imperialismo de quienes con ella dominan, demuestra, a la vez, el sometimiento de quienes con ella son dominados. Pues bien, aquella base humana y popular de las investigaciones estéticas es facilísimo encontrarla en el romanticismo, que llegó incluso a retornar colectivamente a las fuentes del pueblo y, diciéndolo bien, creó la ciencia del folklore. E incluso dejando a un lado el folklore, en el verso libre, en el cubismo, en el atonalismo, en el predominio del ritmo, en el surrealismo mítico, en el expresionismo, iremos a encontrar esas mismas bases populares y humanas y hasta primitivas, como el arte negro que influyó en la invención y en la temática cubista. Así como el cultísimo

* En francés, en el original (N. del T.).

roman-fleuve y los ciclos con que un Otavio de Faria procesa la decrepitud de la burguesía, aún son instintos y formas funcionalmente populares que encontramos en la mitologías cíclicas, en las sagas y en los Kalevalas y Nibelungos de todos los pueblos. Ya un autor escribió, como conclusión condenatoria, que "la estética del modernismo permaneció indefinida"... ¡Pues esa es la mejor razón de ser del modernismo! No era una estética ni en Europa ni aquí. Era un estado de espíritu revoltoso y revolucionario que, si a nosotros nos actualizó, sistematizando como constancia de la Inteligencia nacional el derecho antiacadémico a la investigación estética y preparó el estado revolucionario de las otras manifestaciones sociales del país, también fue eso lo que realizó en el resto del mundo, profetizando estas guerras de las que nacerá una nueva civilización.

Y hoy el artista brasileño tiene ante sí una verdad social, una libertad (que desgraciadamente no es más que estética), una independencia, un derecho a sus inquietudes e investigaciones que los libera de pasar por lo que pasaron los modernistas de la Semana, él no puede siquiera imaginarse qué conquista enorme representa. ¿Quién más se rebela, quién más lucha contra el politonalismo de un Lourenço Fernandes, contra la arquitectura del Ministerio de Educación [91], contra los versos "incomprensibles" de un Murilo Mendes, contra el personalismo de un Guignard?... Todas estas son hoy manifestaciones normales, siempre discutibles, pero que no causan el menor escándalo público. Por el contrario, son los propios elementos gubernamentales los que aceptan la realidad de un Lins do Rego, de un Vila Lobos, de un Almir de Andrade, firmándoles un cheque en blanco y poniéndolos ante el peligro de las predestinaciones. Pero ni siquiera un Flavio de Carvalho, incluso con sus innegables experiencias, y menos aún un Clovis Graciano o un Camargo Guarnieri en lucha con la incomprensión que lo persigue, ni un Otávio de Faria con la aspereza de los temas que expone, ni un Santa Rosa, jamás podrán sospechar a todo lo que nos sometimos para que ellos pudieran vivir hoy, abiertamente, el drama que los dignifica. La silbatina furiosa, el insulto público, la carta anónima, la persecución financiera... Pero recordar es casi exigir simpatía y estoy a mil leguas de eso.

Finalmente, me corresponde hablar sobre lo que llamé "actualización de la inteligencia *artística* brasileña". En efecto: no hay que confundirla con la libertad de investigación estética, pues ésta combate con formas, con la técnica y las representaciones de la belleza, mientras que el arte es mucho más amplio y complejo que eso, y tiene una funcionalidad social inmediata, es una profesión y una fuerza interesada de la vida.

La prueba más evidente de esta distinción es el famoso problema del tema del arte, en el cual tantos escritores y filósofos se enmarañaron. Pues bien, no cabe duda que el tema no tiene la menor importancia para la inteligencia estética. Llega incluso a no existir para ella. Pero la inteligencia estética se manifiesta por intermedio de una expresión interesada

de la sociedad, que es el arte. A éste le cabe una función humana, inmediata y mayor que la creación hedonista de la belleza. Y es dentro de esta funcionalidad humana del arte que el tema adquiere un valor primordial y representa un mensaje imprescindible. Pues bien, es como actualización de la inteligencia artística que el movimiento modernista representó un papel contradictorio y muchas veces gravemente precario.

Actuales, actualísimos, universales, incluso a veces en nuestras investigaciones y creaciones, nosotros, los participantes del período acertadamente llamado "modernista", fuimos, con algunas excepciones nada convincentes, víctimas de nuestro amor a la vida y del clima festivo en que perdimos virilidad. Si a todo lo transformábamos en algo nuestro, una cosa, sin embargo, nos olvidamos de cambiar: la actitud interesada ante la vida contemporánea. ¡Y esto era lo principal! Pero aquí mi pensamiento se vuelve tan delicadamente confesional que finalizaré esta exposición hablando más directamente de mí. Que se reconozcan en lo que voy a decir los que puedan hacerlo.

No tengo el menor reparo en afirmar que toda mi obra constituye una dedicación feliz a problemas de mi tiempo y de mi tierra. ¡Colaboré en cosas, maquiné cosas, hice cosas, muchas cosas! Y sin embargo, me queda ahora la certeza de que hice muy poco, porque todas mis realizaciones derivaron de una gran ilusión. Y yo, que siempre me pensé, e incluso me sentí, sanamente bañado por el amor humano, llego, al declinar de mi vida, a la convicción de que me faltó humanidad. Mi aristocratismo me castigó. Mis intenciones me engañaron.

Víctima de mi individualismo, busco en vano en mis obras, y también en las de muchos compañeros, una pasión más temporal, un dolor más viril de la vida. No lo hay. Lo que hay, más bien, es una anticuada ausencia de realidad propia de muchos de nosotros. Estoy volviendo sobre lo que ya dije a un muchacho. Y nada que no fuera el respeto que siento por el destino de los más nuevos que se están haciendo, me llevaría a esta confesión bastante cruel, de percibir en casi toda mi obra la insuficiencia del abstencionismo. Francos, directos, muchos de nosotros dimos a nuestras obras la efímera consistencia de las páginas de combate. Estaba seguro, en principio. El engaño consistió en que para combatir nos pusimos superficiales sábanas de fantasmas. Deberíamos haber inundado la caducidad utilitaria de nuestro discurso con más angustia de estos tiempos, con más rebeldía contra la vida tal como ella se presenta hoy. En cambio, fuimos a romper ventanas, a discutir las modas del momento o rezar tímidamente los valores eternos, o saciar nuestra curiosidad en la cultura. Y si ahora recorro mi obra ya amplia y que representa una vida trabajada, no me veo ni siquiera una vez tomando la máscara del tiempo y abofeteándola como ella se merece. A lo sumo, le habré hecho algunas muecas de lejos. Pero esto, a mí, no me satisface.

No me imagino político de acción. Pero el hecho es que estamos viviendo una edad política, y yo debí haberme puesto al servicio de ella. En

síntesis, sólo alcanzo a percibirme como un Buen Amador cualquiera, diciendo "no quiero" y absteniéndome de la actualidad detrás de las puertas contemplativas de un convento. Tampoco me quisiera escribiendo páginas explosivas, peleando a palazos por ideologías y conquistando los laureles fáciles de un calabozo. Yo no soy nada de eso y nada de eso es para mí. Pero estoy convencido de que debimos haber dejado de ser especulativos para pasar a ser especuladores. Siempre hay alguna manera de desplazarse de un ángulo de visión, de una determinada elección de valores, a otros que den más cuerpo aun a lo insoportable de las condiciones del mundo. Pero no lo hicimos. Nos convertimos en abstencionistas abstemios y trascendentes *. Pero por lo mismo que fui sincerísimo, que quise ser fecundo y jugué lealmente con todas mis cartas sobre la mesa, alcanzo ahora esta conciencia de que fuimos muy inactuales. Vanidad, todo vanidad...

Todo lo que hicimos... Todo lo que yo hice fue especialmente una celada de mi felicidad personal y del clima festivo en que vivimos. Es eso, incluso, lo que, con azucarada decepción, nos explica históricamente. Nosotros éramos los hijos finales de una civilización que se acabó, y ya se sabe que el cultivo delirante del placer individual recauda las fuerzas de los hombres siempre que una edad muere. Y ya mostré que el movimiento modernista fue destructivo. Muchos, empero, ultrapasamos esa etapa destructiva, no nos dejamos estar en su espíritu e igualamos nuestro paso, aunque en forma un poco vacilante, al de las generaciones más nuevas. Pero, a pesar de las sinceras intenciones buenas que dirigieron mi obra y que mucho la deformaron, en realidad, ¿será que me limité a pasear, haciéndome la ilusión de existir?... Es cierto que yo me sentía responsable por las debilidades y desgracias de los hombres. Es cierto que pretendí regar mi obra con rocíos más generosos, ensuciarla en las impurezas del dolor, salir del limbo *"ne trista ne lieta"* ** de mi felicidad personal. Pero por el mismo ejercicio de la felicidad, por la misma altivez sensualísima del individualismo, no me era ya posible negarlos como un error, aunque haya llegado un poco tarde a la convicción de su mezquindad.

La única consideración que puede tenerse para con lo que fui es el hecho de que yo estaba equivocado. Consideraba sinceramente que me ocupaba más de la vida que de mí. Deformé, nadie puede imaginarse cuánto, mi obra —lo que no quiere decir que si no lo hubiese hecho, ella sería mejor. Abandoné, traición consciente, la ficción, a favor del trabajo de un hombre-de-estudio que fundamentalmente no soy. Pero es que yo había decidido impregnar todo cuanto hacía de un valor utilitario, un valor práctico de vida, que fuese algo más terrestre que la ficción, puro placer estético, belleza divina.

* "Unos verdaderos inconscientes, como ya dije una vez..." (N. del A.).
** En italiano, en el original (N. del T.).

Pero he allí que llego a esa paradoja irrespirable: ¡habiendo deformado toda mi obra por un anti-individualismo dirigido y voluntarioso, toda mi obra no terminó siendo otra cosa que expresión de un hiperindividualismo implacable! Y es melancólico llegar así al crepúsculo, sin contar con la solidaridad de uno mismo. Yo no puedo estar satisfecho conmigo mismo. Mi pasado no es más mi compañero. Yo desconfío de mi pasado.

¿Cambiar? ¿Agregar? ¿Pero cómo olvidar que estoy en la rampa de los cincuenta años y que mis gestos ahora ya son todos... memorias musculares?... *Ex omnibus bonis qual homini tribuit natura, nullum melius esse tempestiva morte* *... Lo terrible es que tal vez fuera mejor, más certera la discreción, que terminar convirtiéndonos en prestidigitadores de actualidad, remedando como monos las modernas apariencias del mundo. Apariencias que llevarán al hombre, por cierto, a una mayor perfección de su vida. Me niego a concebir como inútiles las tragedias contemporáneas. El *Homo Imbecilis* ** acabará entregando los puntos a la grandeza de su destino.

Yo creo que los modernistas de la Semana de Arte Moderno no debemos servir de ejemplo a nadie. Pero podemos servir de lección. El hombre atraviesa una etapa enteramente política de la humanidad. Jamás fue tan "momentáneo" como ahora. Los abstencionismos y los valores eternos pueden quedar para después ***. Y a pesar de nuestra actualidad, de nuestra nacionalidad, de nuestra universalidad, a una cosa no ayudamos verdaderamente, de una cosa no participamos: el mejoramiento político-social del hombre. Y esta es la esencia misma de nuestro tiempo.

Si de algo puede valer mi disgusto, la insatisfacción que me causo, que sea para que los demás no se sienten como yo a la orilla del camino, viendo pasar a la multitud. Dedíquense o no al arte, las ciencias, los oficios. Pero no se limiten a eso, como espías de la vida, camuflados de técnicos en vida, viendo pasar a la multitud. Marchen con las multitudes.

Los espías nunca necesitaron esa "libertad" por la que tanto se grita. En los períodos de mayor esclavitud del individuo, en Grecia, en Egipto, las artes y las ciencias no dejaron de florecer. ¿Significa eso que la libertad es una tontería?... ¿Será una tontería el derecho? La vida importa un poco más que las ciencias, las artes y las profesiones. Y es en esa vida que la libertad y el derecho de los hombres tienen un sentido. La libertad no es un premio, es una sanción. Y llegará.

* En latín en el original (N. del T.).
** En latín en el original (N. del T.).
*** Sé que el hombre no puede ni debe abandonar los valores eternos, amor, amistad, Dios, naturaleza. Quiero decir exactamente que en una edad humana como la que vivimos, cuidar exclusivamente de esos valores y refugiarse en ellos, en libros de ficción e incluso en la técnica, es un abstencionismo tan deshonesto y deshonroso como cualquier otro. Una cobardía como cualquiera otra. Por lo demás, la forma política de la sociedad es un valor eterno también (N. del A.).

SOBRE EL DIBUJO[92]

Lo que sobre todo me agrada, en la tan compleja naturaleza del dibujo, es su carácter infinitamente sutil, el hecho de que sea, al mismo tiempo, una transitoriedad y una sabiduría. El dibujo habla, llega incluso a ser mucho más que una especie de escritura, una caligrafía, más que un arte plástico. Creo que fue Alain quien no vaciló en afirmar que el dibujo no es, por naturaleza, un fenómeno plástico; y si bien desde un punto de vista sistemático hay que reconocer que resulta desmesurada una afirmación tan categórica, sigue siendo cierto que el dibujo está por lo menos tan vinculado, por su finalidad, a la prosa y principalmente a la poesía, como lo está, por sus medios de realización, a la pintura y a la escultura. Es como un arte intermediario entre las artes y el espacio y las del tiempo, al igual que la danza. Y si la danza es un arte intermediario que se realiza por medio del tiempo, siendo materialmente un arte en movimiento, el dibujo es el arte intermediario que se realiza por medio del espacio, pues su materia es inmóvil.

Pero el dibujo, al igual que las artes de la palabra, es esencialmente un arte intelectual que uno debe comprender con los datos experimentales, o mejor, comparativos, de la inteligencia. Es fácil demostrar este carácter antiplástico del dibujo. El es, al mismo tiempo, un delimitador y no tiene límites, cualidades antiplásticas por excelencia. Toda escultura, toda pintura, por ser un fenómeno material, nos presenta un hecho cerrado, que se construye con sus propios elementos interiores, con entera independencia de lo que para la estatua o para el cuadro sería el no-yo. Los límites de la tela, por ejemplo, representan para el cuadro una verdad infinitamente poderosa que se impone tanto como la disposición de los volúmenes y de los colores, que el pintor elegirá para su tema. Pero éste tiene, en realidad y de cierta manera, un valor secundario, ya que lo que ante todo importa, para que haya auténtica pintura, es que haya composición. Y ésta se da justamente en relación a los límites de la tela.

Lo cierto es que sólo al cuadro, al lienzo, al fresco y a las manifestaciones de la escultura se puede aplicar crítica y estéticamente la palabra "composición". Aplicarla al dibujo es un contrasentido, o por lo menos algo abusivo.

Porque el dibujo es, por naturaleza, un hecho abierto. Si es cierto que objetivamente él es también un fenómeno material, lo es apenas como una palabra escrita. Contamos con datos positivos como para saber que, de hecho, fue del dibujo que nació la escritura jeroglífica. No sabemos cómo se originó la pintura, pero es mucho más probable que su primera intuición en el espíritu humano, haya provenido de los garabatos rituales, en negro, en rojo, en blanco, con que todos los pueblos primitivos se adornan el cuerpo para las ceremonias. Jean de Bosschère hace una observación muy interesante en este sentido. Dice que el dibujo implica de tal forma un desarrollo intelectual mayor, una civilización más adelantada que no se lo puede encontrar entre los pueblos naturales, mientras que casi todos estos ya se valen de procesos primitivos de pintura. La afirmación, pese a que por su carácter dogmático resulta profundamente errónea, no deja de ser interesantísima. No es enteramente exacto que el dibujo no se encuentre entre civilizaciones consideradas "primitivas". Son raras, es verdad, las que cuentan con él, pero existen, como por ejemplo los bosquimanos y ciertas tribus de América del Norte como los magdalenienses del prehistórico. De todas maneras, en cualquiera de estos pocos casos que recuerdo ahora, el dibujo aparece mezclado ya sea con el color, como ocurre con los bosquimanos, o con el trazo escultórico, como en las cavernas prehistóricas. Lo que tal vez se podría argumentar es que esos pueblos hayan llegado al dibujo a través de la pintura y de la escultura.

Argumentación considerablemente más fuerte contra la afirmación de Bosschère es la que sostiene que, incluso la pintura del cuerpo, entre los pueblos más atrasados mentalmente, es siempre una escritura de naturaleza jeroglífica. Actualmente, esa es una cuestión que ha resuelto la etnografía, y sabemos definitivamente que a cada garabato, a cada color, a cada mancha, a cada decoración en suma, los primitivos le atribuyen un valor simbólico, y cada elemento quiere decir algo comprensible a la inteligencia del clan o por lo menos de sus hechiceros *. Todo tiene sentido, todo tiene valor de magia exorcista o propiciatoria, y el primitivo jamás se pinta por el simple placer de adornarse. Esta noción de placer sólo habría de concebirse más tarde, conforme la doctrina aristotélica. Así, contrariando la afirmación de Bosschère, las pinturas primitivas participan mucho más de la naturaleza y de la esencia caligráfica del dibujo, que de la pintura propiamente dicha.

* En el original *pajes:* así se llama en Brasil a cada uno de los jefes espirituales de los indígenas, mezcla de sacerdote, profeta y médico-hechicero (N. del T.).

En efecto, en su infinita mayoría, todas esas decoraciones simbólicas del ser primitivo son como el dibujo, un hecho abierto. No es el límite del rostro, demarcado por la cabellera y por el ángulo del maxilar inferior, no es el límite impuesto por el pecho, lo que encierra a esas pinturas corporales, sino que más bien ellas de diseminan por las facciones, por el cuerpo, sin el principio de la composición cerrada. Desconocen, por lo tanto, el elemento instintivo del marco, de la misma forma que lo desconoce el dibujo, mientras que la pintura lo implica fatalmente. Un cuadro sin marco pide marco; siempre está, de alguna manera, enmarcado por sus principios y fatales límites de composición cerrada. Mientras que colocarle un marco a un verdadero dibujo, que sólo participe de su exacta naturaleza de dibujo, es una estupidez que raya con el vandalismo. Los amantes del dibujo guardan los suyos en carpetas. Los dibujos son para hojearlos, para que se los lea como a poesías, son hai-kai, son cuartetas y sonetos.

El verdadero límite del dibujo no implica de forma alguna el límite del papel, ni siquiera presupone sus márgenes. En verdad, el dibujo es ilimitado ya que ni siquiera la línea, esa convención tan específica del dibujo, que no existe en el fenómeno de la visión, ni debe existir en la pintura verdadera o en la escultura, y que colocamos entre el cuerpo y el aire como dice Leonardo da Vinci, ni siquiera la línea lo delimita. Se dibuja un perfil, por ejemplo, y la línea se detiene en la mitad, al llegar al cuello, o en la raíz de la cabellera. Se elimina la expresión de una mano, a la que uno de los brazos no continúa; o el movimiento que hizo ahora este cabrito. Y el cabrito no se apoya ahora en ningún suelo.

Podrán argumentar que estoy ejemplificando solamente con un tipo de dibujo, el esbozo, el croquis, olvidándome de los dibujos completos. Incluso éstos, millares de veces sobrepasan los límites de un cuadrilátero imaginado, o prescinden de él. No me olvidé, sin embargo, de los dibujos completos, sólo afirmo que cuando ellos implican definidamente el marco cuadrangular o circular, están invadiendo terrenos ajenos, terreno que es de la pintura, terreno exclusivamente plástico que exige composición. La pintura también se vale de las formas naturales y tanto pinta una manzana como un desnudo. Pero no exige la línea, y, cuando la emplea, está invadiendo el dominio del dibujo. No exijo ni deseo que la pintura sea abstracta. ¡Dios me libre!, pero cuando ella se aplica, incluso en el buen cuadro dentro de su género, como es el holandés, a representar cosas y hechos, ella intenta descubrir y representar un elemento de eternidad. Y es por esto que la transposición de la "materia" de un pez, de un ropaje como de una Madona o de una "maja", por medio de la materia del óleo de la témpera, de la pared colorida, incide indiscutiblemente en la validez estética de una pintura, mientras que en el dibujo ese problema de transposición no quiere decir nada. A decir verdad, no existe.

La pintura busca siempre elementos de eternidad, y por eso ella tiende a lo divino. El dibujo, mucho más agnóstico, es una manera de definir transitoriamente, si es que puedo expresarme así. El crea, por medio de trazos convencionales, los ángulos finitos de una visión, de un momento, de un gesto. En vez de buscar las esencias misteriosas y eternas, el dibujo es una especie de definición, de la misma forma que la palabra "monte" substituye al objeto "monte" en nuestra comprensión intelectual.

Y fue por eso que afirmé, al empezar este artículo, que el dibujo era, simultáneamente, algo transitorio y una síntesis de sabiduría. El es una especie de proverbio. Expresa, de la misma forma que el proverbio, una experiencia vivida y transformada en una definición eminentemente intelectual. Tiene, así, la misma fuerza equilibrada y clásica de los proverbios. El dibujo no es una frase, es una frase hecha. De igual forma que la frase hecha, el proverbio y el dicho se van fijando a poco en una lucha grave entre el sentimiento y su expresión, hasta que, libres de elementos condicionadores, alcanzan su forma definitiva: el dibujo también se libera de las fragilidades sentimentales de la frase espontánea, por ser más lento en su lucha entre la visión recibida o imaginada y su expresión gráfica. Esta lucha, esta lentitud, otorgan al dibujo el tiempo, la depuración que la frase coloquial no tiene. Y él asume, así, la naturaleza esencialmente poética del proverbio. Digo "poética" porque el proverbio, incluso cuando está fijado en líneas de prosa, es pura poesía: emplea los procesos esenciales de la manifestación poética, tiene la naturaleza eminentemente definitoria de la poesía, y no la naturaleza descriptiva y simultáneamente reflexiva de la prosa. Todo concepto, todo grito, toda oración, toda finalidad verbalizada de experiencia fisiopsíquica, es poesía. Y, de hecho, los libros sagrados, los proverbios, las frases hechas, las máximas, oraciones y ritos, son siempre fuertemente rítmicos, y emplean frecuentemente los procesos materiales de la poesía, las metrificaciones y la rima.

Pero todos nosotros estamos cansados de saber que la sabiduría de los proverbios si no es del todo mentirosa, es eminentemente transitoria. No representa ninguna eternidad, sino la verificación de un momento; y tampoco es menos cierto que a cada proverbio existente podemos casi siempre oponerle otro que lo contradice radicalmente. Efectivamente, si nos quejamos de algún mal gobierno, dirá el chileno descontento, que es porque la gallina del vecino es más gorda que la nuestra; pero si él se queja, le diremos que *cá e lá más fadas há* *. Y así resulta que el proverbio es mucho más la definición de una verdad transitoria, serena como la reflexión sentenciosa de un chino, que una verdad eterna, filosóficamente como probable. Esa es la naturaleza deliciosa del dibujo, que es transitorio y sabio como un proverbio, terrestremente, momentáneamente sentencioso como un proverbio. Una esperanza de consuelo...

* Literalmente: *acá y allá malas hadas hay,* proverbio brasileño que equivale a decir que en todas partes soplan vientos de mal agüero (N. del T.).

DE LA HIPOCRESIA[93]

(23-VIII-1939)

A VECES, en medio del camino de los grandes enriquecimientos técnicos humanos, no viene nada mal recuperar ciertos ideales y ciertas nociones que los nuevos descubrimientos científicos indujeron a abandonar. ¿Serán de verdad totalmente inútiles aquellos viejos presupuestos y aquellas doctrinas antiguas?... El ejemplo de la medicina, que retomó las divisiones temperamentales, corrientes en la más alta antigüedad pero que luego permanecieron largo tiempo abandonadas, y de las que hoy se extraen fecundas observaciones y renovadas posibilidades de certeza, resulta bastante saludable.

La psicología contemporánea también comenzó a desmenuzar, con sus luces más fuertes, el mecanismo de la individualidad artística, las razones por las cuales un individuo se convierte en artista, las razones y los efectos anestéticos del arte, y con todo ello fueron muchas las nuevas verdades que surgieron. Hoy hablamos de sublimación, de transferencia, y empleamos muchas otras palabras importantes e incontestablemente valiosas. Un nuevo aire de posible verdad científica ahoga las esbeltezas románticas mediante las cuales el artista fue considerado, en un tiempo, elegido de los dioses, íntimo amigo de las musas y jinete venturoso de varios Pegasos alados. Hoy el artista es un pobre diablo, vitalmente incapacitado, devorado por fobias insomnes. Todo aquel que no sabe ganar dinero con valentía se queja de la vida en verso libre. Quien no tiene coraje para hacer una declaración de amor, pinta una Venus y esculpe varias amazonas complacientes. En fin, la psicología, la sociología, están creando una etapa histórica que bien podría llamarse la del artista apeado, que no por ser verdadera deja de ser de un particularismo desolador, absurdo en su insuficiencia. Yo sostengo que es necesario montar de nuevo al artista en su Pegaso, presentarlo de nuevo a las musas, y someterlo a la votación de los dioses. El hombre positivamente no es sólo tripas, y estas razones muy intestinales de la existencia del artista y del arte, financieras,

sexuales, mezcladas con fobias, incapacidades y ambiciones inferiores, avanzan menos en el conocimiento estético del arte que un análisis de la anécdota de los pajaritos picoteando las uvas de Apeles. Digo más: son profundamente inmorales. Los artistas se están volviendo conscientes de las mil y una hipocresías que adornan el arte verdadero. Hoy a cualquier artista le resulta muy fácil "inventar" un complejo atractivo y azucarar con él sus obras, ofreciendo generoso material a futuros psicoanalistas. Y principalmente, siendo como es líricamente sensitivo, cosa que siempre fue y siempre será, terminará olvidando su verdadero destino humano, e inmoralmente se dejará devorar por la hipocresía.

El escritor que, a mi ver, estudió y confesó más desvergonzadamente su hipocresía artística y la de sus colegas fue Arnold Bennet en "The Truth about an Author" *. Con una sinceridad asombrosa, incluso bastante repulsiva, Arnold Bennet muestra en ese libro las razones que lo indujeron a convertirse en periodista, novelista, crítico y autor teatral. Ninguna de las ilusiones, noblezas, fervores por el arte, anhelos de gloria, de amor a la vida y a la humanidad, que persiguen los artistas y que suele creerse que son la causa de la existencia de los artistas, son allí descritas. Nada de lo que convierte al hombre en humanidad, el yo visible, el ser moral, lo preocupa. Unicamente importan las razones... secretas, las pequeñas bajezas, todo lo que existe dentro de uno y que con sumo cuidado escondemos de los otros y de nosotros mismos.

Arnold Bennet tuvo, por lo demás, un precursor de semejante impertinencia en Edgard Poe (sin hablar de los psicólogos del arte...) cuando éste, en un ensayo célebre e irritante, estudió la confección de "El cuervo".

Pero estos sajones, aun cuando tales ensayos representen una verdad, no tienen absolutamente razón. No hay duda de que todo artista da pruebas de una buena dosis de hipocresía al decir que es llevado a crear también por causas más o menos inconfesables, peyorativas o perniciosas, que él trata de ocultar hasta de sí mismo. Incluso eso de que el artista sacrifica gran parte de la espontaneidad y de la propia conmoción y de las propias ideas en favor de las ideas y conmociones ajenas, eso también es hipocresía. El artista verdadero nunca perderá de vista a su público, y a nadie puede escapar la dosis de soberbia que hay en ello. El artista completo jamás perderá de vista la ambición de volverse o continuar siendo célebre, y todo eso es hipocresía. Y como es el público quien forja la grandeza de un artista (digo "público" incluso en el sentido de pequeña élite, que algunos artistas posiblemente prefieren), estas dos ambiciones de público —uno que va a juzgar y otro del que depende la celebridad a ser conquistada— ajenas al concepto específico de arte, rigen en gran medida el comportamiento creador del artista.

* En inglés en el original (N. del T.).

Hay, además, otras ideas que desnaturalizan la belleza ideal del artista y provocan la creación de las obras de arte. Por ejemplo: la rivalidad, la lucha por la propia subsistencia, la envidia, la vanidad sexual. Tan sólo estos móviles, para el artista perfecto, para el artista completo, para el artista legítimo, serán siempre fuerzas subconscientes, sentimientos reprimidos, nociones y causas secretas en fin. Suele decirse ahora que ellas son las que nos dirigen, y que los fines que abierta y conscientemente confesamos perseguir, no son otra cosa que la máscara que esconde aquellas mezquinas aspiraciones inferiores.

Pues bien, yo pienso que lo que ocurre es lo contrario, y voy a dar mis razones. No son, en este caso, solamente las ideas secretas las que nos dirigen, sino principalmente la máscara que les damos. Sé y afirmo que los móviles secretos, ambiciones despreciables, inmorales, antisociales e hipocresías en general, principalmente ese terrible y deformador deseo de agradar a los otros, son el origen primero de todos nuestros gestos de sociedad, de nuestros comportamientos en tanto sociales. Y, por consiguiente, el origen de la mayoría infinita de las obras de arte *también*. Pero eso de que sea el móvil originario, no significa de forma alguna que sea el móvil directivo. Esos motivos secretos son reprimidos, son vencidos dentro de nosotros, aunque sólo aparentemente vencidos, o sólo momentáneamente derrotados. Vencidos porque la vida del hombre entre los hombres crea esa entidad "ficticia" que socialmente somos todos, y que necesitamos ser para que la organización social sea factible y fluya consolidando su intención moral normativa.

E incluso, los motivos secretos no son reprimidos apenas como un sacrificio a la vida social: hay todavía otras razones individuales. Es que la mayor parte del tiempo de nuestra existencia la consagramos a escondernos del ser terrestre que somos. Nuestra inteligencia, principalmente a través de la llamada "voz de la conciencia" o como se le quiera decir, reconoce que el individuo que somos es en muchos sentidos una cosa abyecta que la horroriza. De allí que logremos vencer con paciencia e infatigable atención todo lo que de vil, de mezquino, de repugnante puedan producir nuestra vida y nuestro comportamiento.

Entonces surgen los móviles aparentes, las ideas pasibles de presentación, ya no ideas-orígenes sino ideas-finalidades, cuyo destino es realmente caritativo y ennoblecedor. Pura falsificación de valores, hipocresía pura. Hipocresía noble, necesaria, maravillosamente fecunda. Ella es la que compone y salva nuestras obras. Ella es la que da tono a nuestras creaciones artísticas y las encauza. La sinceridad, quiéranlo o no Edgard Poe y Arnold Bennet, no muere por eso. Estos móviles aparentemente insinceros, máscaras de una realidad primera, forman parte de nuestra sinceridad total.

Las ideas secretas, los móviles despreciables fueron incautados. De ellos nació la intención de escribir una novela, esculpir la estatua, celebrar las hazañas de un capitán. Pero saldremos a gritar en la plaza

pública que vamos a cuestionar la idoneidad de las costumbres, crear la Belleza con mayúsculas, celebrar al héroe. Y vamos a repetir esta misma insinceridad hipócrita cuando de noche la conciencia se nos aparezca con su espejo. ¿Pero qué obra de arte surge entonces? Surge *La guerra y la paz,* surge la "Venus" de los Médici y *Los Lusíadas.* Y lo sublime en todo esto es que estas obras de arte realmente están castigando costumbres, creando Belleza, celebrando héroes. La idea segunda, la directriz que nos disculpa es la máscara; ella es quien realmente las realizó. Y se realizó.

Y es por eso que ni Edgard Poe ni Arnold Bennet tienen razón. Al dar como origen de "El cuervo" la única y astuta intención de crear belleza aplaudible (". . . I mean that Beauty is the sole ligitimate province of the poem. . .) *; y dando a conocer los medios más o menos sagaces de que se sirvió para crearla, la frialdad, la inhumanidad con que inventó el tema y los caracteres técnicos de su maravilloso poema, Edgard Poe simplemente mintió. Se olvidó, o más bien, hipócritamente ahora, ocultó del análisis de la composición, todo lo que en ella puso de experiencias, de sufrimiento, de ideas, de humanidad, en suma, todo lo que, además de las causas-tripas, entra también y más determinantemente, en el fenómeno asombrosamente complejo de la creación. Edgard Poe dio el posible origen primero de su poema, pero cuidadosamente se ocupó de ocultar las fuerzas asociativas y líricas que lo orientaron después, y que fueron, ellas exclusivamente, las que hicieron de "El cuervo" no una obra hipócritamente (fingidamente) bella, sino fuente generosísima de Belleza.

Arnold Bennet, a su vez, al afirmar que únicamente el deseo de ganar dinero y la vanidad de verse celebrado, lo convirtieron en el viajante de todas las regiones de la literatura, ocultó el hecho de que, si bien esas intenciones más o menos abyectas originaron sus obras, en seguida, la conmoción, la imaginación creadora, la experiencia, la cultura, la inteligencia vastísima vinieron a encargarse de la construcción de los libros, de la misma forma que la hipocresía de las ideas presentadas los fortificaba y engrandecía. Y ennoblecía.

Ni Poe ni Bennet se acordaron de publicar tales confesiones antes de dar a conocer sus obras. Ya "El cuervo" era una victoria, cuando Edgard Poe escribió la "filosofía de la composición". Arnold Bennet era universalmente conocido, cuando se acordó de escandalizar a la "pruderie" inglesa diciéndonos "La verdad sobre un autor". Sólo la victoria anterior justifica estas "blagues" de falsa sinceridad.

Y por todo eso, uno comprueba que no fueron el Poe de los poemas, ni el Bennet de las novelas, los hipócritas. Pero en sus confesiones, ya sea por masoquismo, por un sentimentalismo inspirado en la necesidad de autocastigo, por el deseo de escándalo, por el ocultamiento de la verdad total en que incurrieron, fueron sumamente hipócritas.

* En inglés en el original (N. del T.).

LA ZORRA Y EL TESTON [94] *

(27-VIII-1939)

BRASIL atraviesa sin duda por uno de los períodos más brillantes de su creación artística. En algunas artes, pintura, arquitectura, la misma música, todavía suelen verse algunas genialidades aisladas, pero en literatura es toda una falange de poetas y narradores que, de norte a sur, unifican el país dentro de la misma fuerza creadora y de la misma riqueza de manifestaciones variadas.

Está claro que no hay riqueza sin centavos, ni fuerza ejercida sin sudor. Sudores y centavos participan de la riqueza y de la fuerza, pero conviene no permitir que el sudor se juzgue músculo y reconocer que en la riqueza no todo son cheques de cincuenta *contos,* sino que también hay billetes de cien mil *réis* **, diez mil *réis* y hasta moneditas de testón.

Cabe a la crítica, así se vuelva incivil y antipática, llamar al testón por su modesto nombre de testón. Crítica y condescendencia son cosas divorciadas desde siempre, principalmente en los países de pequeña cultura, donde frecuentemente los artistas se improvisan a costa de mucho talento y ningún saber. Se reemplaza la técnica por el brillo engañoso, el cuidado de la forma por una vaga (y por lo demás fácilmente intimidada) intención social. El brillo satisface a las muchachas, las intenciones sociales aseguran el aplauso de ciertos amenazadores fantasmas. Y mezclando a la receta algunas minúsculas concesiones al público, v.g. demagogia, repetición de procesos bien sucedidos en ocasiones anteriores, elogio mutuo en los diarios, y algunos elocuentes malabarismos sentimentales, es fácil alcanzar la celebridad en vida, y la esperanza de las estatuas más allá de la muerte. Y lo cierto es que hay mucho de esto en la literatura contemporánea brasileña.

* El testón, *tostão* en portugués, era una moneda brasileña de diez centavos (N. del T.).

** El *réi* o *rey* en castellano, fue la unidad monetaria brasileña desde los tiempos de la colonia hasta bien entrado el siglo XX. Lo reemplazó el *cruzeiro* (N. del T.).

Esta crónica se debe es cierto, a una nota recientemente aparecida a propósito de mi actitud crítica, en la excelente revista *Dom Casmurro* [95], pero estoy hablando en general. Soy incapaz de indirectas groseras, y no me refiero pues a quien escribió la nota, que es una persona que siempre admiré y sigo admirando, ya que se trata del novelista Jorge Amado. A la observación que hizo, sin embargo, si bien malvada por motivos que ignoro, tal vez corresponda la opinión de muchos. Esta misma semana un joven, ya redactor de un periódico literario, me envió una carta en la que dice: "Lo único que no comprendemos es por qué hablas del valor esencial de la forma y al mismo tiempo empleas formas defectuosas de lenguaje, porque eso nos desorienta". Como puede verse, la objeción vale y merece la explicación de esta crónica.

¿Cuáles son los principios de mi actitud crítica? En la crónica inicial de esta serie, yo me presentaba como creyente del arte, pero regido por el principio de utilidad, principio que sólo cedía su lugar ante lo "esencial" que por ventura pudiese encontrar. Y terminaba diciendo: "¿Y no consistirá en esto la más admirable finalidad de la crítica? Ella no deberá ser ni exclusivamente estética ni ostensiblemente pragmática, sino exactamente aquella verdad transitoria, aquella investigación de las identidades "más" perfectas que, SOBREPASANDO LAS OBRAS TRATE DE REVELAR LA CULTURA DE UNA ETAPA Y DIBUJE SU IMAGEN" *. He aquí todo un programa que, en un medio que vive mucho de principios brotados al acaso de la dificultad que debe trasponer, tiene el mérito de ser un programa.

La literatura brasileña está en una etapa de apresurada improvisación, en que cultura, saber, paciencia, independencia (sólo puede ser independiente quien conoce las dependencias) fueron olvidados por la mayoría. Y fue principalmente olvidado el arte, al que cualquier cosa pareciera poder reemplazar: realismo, demagogia, intención social, espontaneidad y hasta pornografía. Poco importan los valores reales y muy grandes que presentemos. Poco importa el cuidado artístico admirable de un Graciliano Ramos, el lirismo iluminado de un Murilo Mendes, la personalidad torrentosa de un Lins de Rego. Poco importa la espléndida fuerza comunicativa de un "Jubiabá" [96], la profundidad humana envolvente de un "João Miguel" [97], la fluidez verbal rarísima de "Menina Boba" [98]. Están los testones.

Sería simplemente imbécil negar el valor de las obras menores, pero no sería posible estudiarlas bajo el punto de vista del absoluto de las obras maestras, que las repudiaría, ni sería útil analizarlas en sus mensajes particulares, demasiado estrechos como para que vayan más allá del autor y de los amigos del autor. Las obras menores son importantísimas, pero su valor es más relativo que independiente. Alimentan tendencias, fortifican ideas, preparan el advenimiento del gran artista y de la obra

* Las mayúsculas son del autor (N. del T.).

maestra, trazan el claroscuro de una época, y definen sus rasgos y volúmenes mucho más que las grandes obras. Estas, a su vez, justamente por ser grandes, pasan inmediatamente al plano de lo absoluto. En su función de cotidianidad, desnudas, sin el revestimiento aparatoso y eterno de la genialidad, las obras menores nos muestran mucho mejor los rasgos, las cualidades y los defectos de una época. ¿Y qué vemos actualmente?

Una legión de jóvenes de indudable valor, pero apresurados, enteramente indiferentes al arte, ignorantes de los problemas de la forma, en la más paradisíaca y melancólica convicción de que escribir novelas y poemas es dejar correr la pluma sobre el papel. El modernismo abrió ciertas puertas a la libertad creadora; ¡pero ellos decidieron echar abajo todas las murallas!

Sería simplemente un tullido intelectual quien quiera ver en lo que yo propongo la vuelta a una especie de formalismo parnasiano. El parnasianismo fue muy frágil exactamente por su confusión entre forma y forma. Destruyeron la fluidez de la palabra que se transformó en puro valor martillado y silábico. Destruyeron la elasticidad de las construcciones poéticas que se convirtieron en osamentas rígidas, sin movimiento. Destruyeron la expresividad de los ritmos, subsistituyéndolos por métricas de una frivolidad pasmosa. La gracia de una gota de rima engordó hasta alcanzar la pompa de la rima rica. Y la exactitud del lenguaje se transformó en sometimiento a la gramática. Fue contra esa grosera confusión (no de todos pero sí general) que amenazaba con destruir el sentido de la poesía y de la propia prosa, que se reaccionó. Se reaccionó con errores y verdades, con experiencias, innovaciones y retornos a cosas antiguas más legítimas, pero todo eso no significaba disolución ni libertinaje. Los que desearon saber qué significaba disolución y libertinaje en quienes en 1922 eran un poco más conscientes, fueron a buscarlos en Manuel Bandeira, que era un escritor culto, un esteta, conocedor cabal del dinamismo de un ritmo, el secreto de la adecuación de una forma a su contenido, el valor de la expresión lingüística exacta y el peligro de una palabra en falso, capaz de sacrificar un mensaje.

Borrachos de gloria, con las cabezas alcoholizadas por esperanzas fáciles e imaginando ser otros tantos Erico Veríssimo o Jorge de Lima, los muchachos escriben y publican, célebres de antemano. ¿Acaso Marques Rebelo no es célebre? ¡Por qué no lo seré yo también! Y unos se decepcionan porque no les doy ya al primer libro que publican los honores de un artículo entero, y otros se ofenden porque voy a buscar en sus obras los ejemplos que me sirven para mostrar las fallas del tiempo actual.

Es cierto que trabajo así. Hay una tendencia en mi forma de hacer crítica que me impulsa a dedicar artículos enteros a figuras ya consagradas o a la rareza de un debutante excepcional como Luis Jardim. Pero sería injusticia miope decir que no doy una palabra de explicación sobre cualquiera de las figuras tratadas al pasar. Pero incluso si nombro libros y nada digo sobre ellos, eso, aun así, es crítica, ya que

si por un lado están los que en sus páginas traen algún mensaje, desgraciadamente son muchos los que nada traen. Porque en esta cuestión de riqueza no existen solamente los *contos* y los cien mil *reis:* no hay que permitir la entrada al tesoro de los billetes falsos.

Los malos modernistas insurgían contra la cultura. Hoy es probable que muchos se rebelen contra la cultura también... Acusan a los modernistas de no haber construido nada; lo acepto. Pero desafío a quien quiera que sea a mostrarme un solo período constructivo del arte en el que la preocupación por la forma no haya sido la preocupación fundamental. O construimos o... romantizamos. Porque es muy posible que estemos, sin saberlo, en pleno romanticismo...

No hay obra de arte sin forma y la belleza es un problema de técnica y de forma. Charles Lalo llega a afirmar que el "sentimiento técnico" es el único que de por sí puede considerarse estético. Y, en efecto, todo y cualquier sentimiento, toda y cualquier verdad, no logra convertirse en belleza, si no se transforma en ese sentimiento técnico, que contempla el amor, la verdad, la intención social, y les da forma. Forma estética, vale decir, la obra de arte. Ya no la realidad, sino su símbolo —ese formidable poder de convicción de la belleza que hace de ella algo más real que la misma realidad. El artista de más nobles intenciones sociales, el poeta más deslumbrado ante el misterio de la vida, el novelista más piadoso ante el drama de la sociedad, podrán perder hasta el noventa por ciento de su valor propio si no cuentan con los medios adecuados para realizar sus intenciones, sus dolores y deslumbramientos. Si así no fuera, ¡cualquier cuentista de semanario religioso sería mejor que Machado de Assis! y los medios de realizar intenciones y deslumbramientos sólo pueden provenir de la técnica y de la creación de la forma. Jamás me preocuparon los errores de gramática; sí, en cambio, los "errores" de lenguaje que debilitan la expresión. Jamás le exigí a nadie la forma rígida del ditirambo, sino más bien lo repudio y combatiré lo amorfo, las confusiones de lo prosaico con el verso libre, el reemplazo de la técnica por un mediocre catecismo de recetas, el monótono realismo que escamotea en su estupidez moluscoide esa transposición al mundo del arte, en que el mal de uno se convierte en mal de muchos. A tal punto el arte es persuasivo...

El caso de la literatura es por cierto muy complejo porque en él la belleza se prende inmediatamente al tema y con ello se terminan de eliminar las barreras impuestas al confusionismo. Si en pintura un crítico se preocupa exclusivamente con los problemas de la forma, ningún pintor se quejará; y lo mismo ocurre con las otras artes plásticas y la música. Pero es en estas artes, más fácilmente liberadas del tema —donde el paisaje, la naturaleza muerta, la sonata, el nocturno, y la propia Venus o la canción de amor, normalmente se vinculan con muy poca intensidad a nuestros intereses vitales: la belleza, la objetividad meramente formal de sus problemas pueden ser tratados con franqueza, sin que el crítico

sea acusado de formalismo, de esteticismo y otros calificativos aparentemente peyorativos. Y es exactamente en virtud de la realización en formas plásticas o sonoras, por la transposición en belleza que el tema, incluso de violenta intención social como en una "Heroica" o en un Goya, representa realmente una concepción estética del mundo y de la vida, una nueva síntesis, un valor crítico que se incluye en el sentimiento de belleza.

En literatura el problema se complica tremendamente porque su propio material, la palabra, ya empieza por ser un valor impuro; no es meramente estético como el sonido, el volumen, la luz, sino un elemento inmediatamente interesado, una imagen aceptada como fuerza vital, comprometida de por sí con el pensamiento y los intereses del ser. Y así, la literatura vive en frecuente desorientación porque el material que utiliza nos lleva menos a la belleza que a los intereses del tema. Y éste amenaza confundirse con la belleza y transformarse en ella. Infinidad de veces he observado personas que leen setecientas páginas en un día, valoran un poema a raíz del sentido social de un verso o indiferentemente, recurren a cualquier traducción de Goethe. Que el tema sea, especialmente en literatura, también un elemento de belleza, yo no lo voy a negar, tan sólo deseo que él constituya realmente un mensaje, como en la obra de un Castro Alves. Quiero decir: que sea efectivamente un valor crítico, una nueva síntesis que nos ofrezca un sentido de la vida, un aspecto de lo esencial. Lo que sí puedo asegurar es que esta nueva síntesis, que es el propósito propiamente dicho del arte, o desaparece o se malogra, si el artista no dispone de los elementos formales necesarios para realizarla con perfección. Pero ocurre que muchos, justamente porque ignoran tales problemas, o no quieren trabajar, luchar para cultivarse, insurgen contra la cultura, consideran nimiedades los problemas de la forma, y sólo exigen el núcleo, el "mensaje". Olvidan que justamente por eso abundan en el mundo los mensajeros que en vez de mensajes, lo que traen son cartas anónimas, vagas e impersonales noticias, sin carácter ni fuerza, que pueden, cuando mucho, indicar hacia qué lados soplan los vientos de la vida.

Y así se traza la fisonomía de nuestra actual literatura. Nunca fue tan grande la confusión. La actividad de las casas editoriales que exigen libros para sustento de los mercados, la diseminación urbana de la cultura produciendo innumerables núcleos de lectores, la grandeza de algunas figuras realmente admirables, el interés por ciertos temas sociales a cuyo tratamiento se transfiere una actividad política cercenada, la imitación fácil de los éxitos garantizados: produjeron una exacerbación del espíritu creador. Hay un verdadero frenesí de creación literaria donde las imitaciones, las falsificaciones, las mitificaciones, o simplemente el apuro, amenazan confundirlo todo. La crítica no puede jurar que sus aplausos de hoy encuentren la ratificación del futuro. Pero le es posible asumir la posición antipática de atacar los puntos débiles, las fallas, las falsas volupias, los abusos de libertad propios de esta época. Y la legitimidad de su

labor, se garantiza mediante la comparación con el pasado. Y si nosotros hoy veneramos a un Bocage, a un Gonçalves Dias, y vemos tantos nombres, vivos en otro tiempo y ahora sepultados por nuestra indiferencia, bien sabemos que quienes perduraron, perduraron menos por su mensaje que por haberle dado la forma adecuada. Se eternizaron esos mensajes porque lograron ser bellos mensajes.

En lo que a mí respecta... el mayor peligro que creo que corren quienes alcanzan alguna notoriedad es el de convertirse en esclavos de sus admiradores. Hay un fragmento muy sabroso y fecundo en la obra de David Garnett, aquel de "La mujer que se convirtió en zorra": el marido se da cuenta que no es sólo él quien se empeña en pulir los modales de su zorrita adorada, sino que ésta, a su vez, le exige que él adopte las malas costumbres de los zorros. Los admiradores son más o menos como la zorrita de "Lady into fox" *. Después de que nos admiran ya no nos conceden la libertad de ser. Nos transforman en una imagen de ellos, y a partir de allí hay que corresponder a ese retrato que no es nunca de tamaño natural. Si sabemos ser consecuentes con él nos aseguramos la incondicionalidad del aplauso, ¡pero adiós curva del destino! Nos transformamos en repetidores de nosotros mismos y aduladores de la juventud. Pero si no correspondemos al retrato falso y optamos por la lealtad interior, entonces, ¡ay! Somos de inmediato abandonados y la multitud nos deja en busca de otros ídolos. ¿Progresos, decadencia?... Todo es posible en este ancho mundo, pero es igualmente indudable que solamente en la soledad encontraremos nuestro propio camino.

* En inglés en el original (N. del T.).

LA MODINHA Y LALO[99]

DESGRACIADAMENTE sólo ahora, en São Paulo, por indicación de un amigo, pude leer la serie admirable de artículos que, bajo el título de "Estudios de Sociología Estética Brasileña" publicó el profesor Roger Bastide en "O Estado de São Paulo" *. En uno de ellos, del 4 de octubre del año pasado, el ilustre profesor de nuestra Universidad me llamaba la atención sobre dos pasajes de Charles Lalo, con los que concordaba, que parecía restar toda validez a una afirmación que hice sobre la evolución de la *modinha* brasileña.

En la antología de las "Modinhas Imperiaes", observaba que si bien ya existía en los salones, con su nombre y forma, desde por lo menos la segunda mitad del siglo XVIII, "que yo sepa, sólo en el siglo XIX la *modinha* aparece en boca del pueblo del Brasil". Y verificado eso, yo hacía el siguiente comentario: "¿Habrá, pues, que concluir que estamos ante uno de esos casos, absolutamente rarísimos, en que una forma erudita ha pasado a ser popular?. . . Pareciera, en lo que atañe a la *modinha,* que el fenómeno ocurrió".

Al profesor Roger Bastide no le parece un fenómeno raro; afirma, por el contrario, que es algo normal, extrayendo incluso de ello una ley muy atrayente, la ley de la desnivelación estética. Se apoya el sociólogo, para enunciar su tesis, en dos pasajes de Charles Lalo, uno de su "Estética", que cita íntegramente, remitiendo al lector a otro que está entre las páginas 143 y 146 de "L'art et la Vie Sociale" **.

Estudié con mucha atención, ahora, esos pasajes de Charles Lalo, y confieso que no me llegaron a convencer, por lo menos en lo referente al arte de la música. Dice la "Esthétique": "en su mayoría las danzas campesinas y las melodías populares son antiguas formas de arte de salón

* *O Estado de São Paulo* es, desde el siglo pasado, uno de los principales diarios brasileños y uno de los más destacados dentro del periodismo latinoamericano. (N. del T.).

** En francés en el original (N. del T.).

o de corte, desde hace mucho fuera de moda en los medios aristocráticos que las difundieron y que perduraron, sobreviviendo, en alguna provincia lejana". Al pasaje de "L'art et la Vie Sociale" es imposible citarlo íntegramente, pues son cuatro páginas. Pero me tomo la libertad de llamar la atención del lector, como es costumbre, sobre las palabras que interesará considerar en el fragmento de la "Esthétique". Espero demostrar más adelante que la misma confusión de terminología y de ejemplos puede encontrarse también en el otro libro.

Ante todo, quienes se han dedicado poco a la etnografía y al folklore suelen creer que casi todo el fenómeno popular obedece a una especie de "desnivelamiento". Quiero decir: parte del más fuerte para arraigarse y hacerse tradición en el más débil. Por lo tanto, es siempre de alguna forma un producto erudito que se desnivela y va a arraigarse perezosamente en el inculto. Incluso cuando se trata de un insignificante *soba* * negro o de un no menos irrevelante pagé de nuestras Indias Occidentales, imponen al clan o a la clase inferior que dominan, una superstición, una costumbre o un rito, es signo de una manifestación erudita, es decir, creación del más fuerte, del dominador, del más experto, del que sabe más, impuesta al menos experto, al que sabe menos, a la clase dominada.

De igual forma, el folklore, una melodía, una poesía, un paso de danza, nunca son inventados por el pueblo, por la colectividad. Siempre hay un individuo que por más técnico, más inventivo y más audaz (el más fuerte) crea la manifestación que, luego, el pueblo adopta (o deja de adoptar) y convierte en tradición, olvidando la mayoría de las veces el nombre del más fuerte que inventó el hecho ya ahora folklórico.

Pero esta desnivelación inicial donde el más culto impone su creación al menos culto, no pasa de ser una observación preliminar, universalmente reconocida y sin directa importancia folklórica. Porque realmente un hecho sólo es folklórico o etnográfico cuando ya se ha convertido en constancia social de las clases, digamos, populares. Creo que no puede haber dudas al respecto. Incluso cuando uno de nuestros cantadores o un *macumbeiro* en estado de trance inventa un canto nuevo (algunos hombres de ciencia europeos llegan a negar la existencia del folklore regional en las Américas. . .) se trata, a mi entender, de una manifestación que ya en sus albores es mucho menos individualista de lo que suele creerse y que, por otra parte, a su modo es culta, más que de un hecho colectivo y, por lo tanto, folklórico. Porque entre nosotros, debido a los progresos contemporáneos y a nuestros elementos sociales de civilizaciones importadas a través de grupos multirraciales, las melodías raramente se tradicionalizan, nos faltan en este momento las calmas "provincias lejanas", a resguardo de la radio y el cine, de las que habla Lalo y que Europa tuvo durante diecinueve siglos. Lo que se vuelve tradicio-

* *Soba:* jefe o reyezuelo de tribu africana (N. del T.).

nal es tan sólo el elemento constructivo de la melodía, el corte rítmico, la fórmula cadenciosa, las cortas fórmulas melódicas con que se improvisa la melodía. De modo que si el improvisador inventa, es mucho menos un creador individualista que un agenciador de constancias colectivas que, de hecho, la generalidad adopta inmediatamente. Porque ya las había adoptado y hecho tradición mucho antes. Pero la melodía, aun cuando se vulgarice en la colectividad, en pocos años será olvidada, quedará tan "fuera de moda" como cualquier manifestación del arte erudito. El cantador, en realidad, creó folklóricamente, y sólo se diferencia de un Francisco Mignone, cuando éste crea sus obras brasileñas eruditas, por la fatalidad e inconsciencia con que crea.

Verificado este preliminar un poco apresuradamente, estudiamos los pasajes de Charles Lalo. En "L'art et la Vie Sociale", en el fragmento señalado que es el párrafo 43, establece inicialmente la siguiente verdad: "Creemos, es cierto, que uno de los hechos más generales de la evolución estética es el pasaje de un género inferior hacia un nivel superior de arte culto *(grand art)*". Esta observación inicial está, como puede verse, perfectamente de acuerdo con la duda que me asaltó con respecto a la desnivelación de la *modinha*. El hecho más general conocido es el ascenso de nivel, y no que el artista erudito se asome a la manifestación inferior y se inspire en ella.

En seguida Lalo advierte, sin embargo, que el "arte popular" está lejos de ser algo puramente natural y asimilable a la espontaneidad ingenua. La mayoría de las veces no es sino deformación y supervivencia de un arte anterior, que fue aristocrático y erudito en el tiempo que vivió su vida propia".

Después de un párrafo que comenta en otra ocasión, Lalo vuelve a afirmar esa desnivelación como ley general, y pretende probarla con ejemplos. Y aquí es donde comienzan la confusión terminológica y los equivocos consecutivos. ¿Qué entenderá musicalmente por "forma" el ilustre esteta?... Dice él: "Cuando una forma popular es realmente estética a los ojos de su público, se percibe muy frecuentemente *(le plus souvent)* siempre que podamos rastrear su origen, que lejos de ser una producción local espontánea no pasa de ser la supervivencia de una forma de arte erudita, caída en desuso en su medio originario". Pues bien, ¿con qué ejemplos va a probar de inmediato lo que afirma? Con ejemplos, no de formas, sino de piezas. Más aún: con ejemplos no siempre probados, sino presupuestos como tales por él. Habiendo hablado de "formas", ahora Lalo habla de canciones individualizadas, de "melodías", de "arias". Y si no todas, debe reconocerse que "muchas de nuestras áreas más populares provienen de antiguos estribillos de las óperas favoritas del siglo XVIII". Eso le basta a Lalo para considerar, basándose en esas muchas que están lejos de ser la totalidad, que también las canciones francesas más tradicionales, como "L'Homme Armé" *, deben ser "todas" (es lo que se infiere

* En francés en el original (N. del T.).

de su forma da argumentar) melodías eruditas que se popularizaron. Y recuerda, por lo demás, la canción "Au Clair de la Lune" * que según él es de Lulli... Podría citar, si quisiese, infinidad de otras; yo también cité varias *modinhas* así, y podría llegar hasta el jazz-band populachero de nuestros días y la *marchinha* carioca. ¿Acaso Koch Grünberg no fue a encontrar el himno nacional holandés entre los indios del extremo norte amazónico?...

¿Pero qué tiene que ver eso con las "formas"? Forma, en música, es un esquema sobre el cual se construyen las piezas individualizadas. ¡Lalo va a probar la desnivelación de lo que llama "formas" y nos cita piezas! Pero enseguida verifica que "Lulli, Chopin y otros, hicieron formas de arte de dos danzas populares: el menuet y el vals". Reconoce que la suite sinfónica, de donde surgieron la sonata y la sinfonía, está formada por varias danzas populares. Pero se pregunta de dónde venían estas "costumbres" regionales y repite casi textualmente el fragmento ya citado de la "Esthétique". Pero lo afirma sin dar un solo ejemplo musical de forma. Cita a Spencer en una hipótesis y en dos ejemplos verdaderos de muebles provincianos y motivos de decoración escandinavos. Cita también cuentos y leyendas que sólo sirven para probar lo que ya dije sobre las imposiciones "clasistas" de pagés y sobas. Cita a Gillet a propósito de la imprenta de Epinal (¿pero puede considerarse a Epinal, desde un punto de vista científico, como un hecho folklórico?) y a D'Ancona sobre la poesía popular.

Da un solo ejemplo musical más, relativamente legítimo y que sólo prueba la rareza del fenómeno en la música: los viejos "Noels" franceses. Es lo mismo que, por lo demás, ocurre entre nosotros con las "Pastorales" (Ver el número de *Cruzeiro* de la Navidad de 1940), con los villancicos portugueses, y la mayoría de los cantos de Navidad de todos los pueblos europeos. Son piezas religiosas eruditas impuestas al pueblo por la clase eclesiástica —piezas reconocidas como de autor, y que, como piezas, casi nunca logran popularizarse folklóricamente. Como ocurre con todo lo que es populachero pero no exactamente popular. No niego que existan "Noels", de todos los países, que se folklorizaron, pero son más raros.

Y así termina el párrafo de Charles Lalo al que nos remite el profesor Roger Bastide. No creo descalificada mi afirmación por lo que dijo el ilustre esteta francés, y volveré en el próximo artículo a dar mis pruebas de ello.

Por lo demás, cualquier hipótesis posibilita siempre el surgimiento de otra. Si Lalo considera que cada forma popular es probablemente una forma erudita anterior que sobrevivió en el seno del pueblo, pero reconoce que después los eruditos fueron a buscarla de nuevo en el seno del pue-

* En francés en el original (N. del T.).

blo, ¿por qué no proseguir la cadena de hipótesis y no preguntarse si aquella forma erudita popularizada no habrá sido, inicialmente, otra forma popular que ascendió de nivel?. . . Hay una sola manera de terminar con semejante cadena de hipótesis: basarse en pruebas reales. Eso es lo que intentaré en el próximo artículo.

Diários Associados, 28-I-1941.

LA DESNIVELACION DE LA MODINHA[100]

CUANDO DIJE que era un hecho "absolutamente infrecuente" el que la *modinha* haya pasado del salón al pueblo, para terminar tomando en éste las características tradicionales de la canción lírica brasileña, no tuve la intención primordial de considerar la *modinha* como valor folklórico. El problema es mucho más delicado. De igual forma que el "Noel" y nuestro pastoral, aunque con muchísima más necesidad y nacionalidad que éste, la *modinha,* especialmente la urbana, perseveró e incluso hasta conocemos los autores de las más populares. La *modinha* jamás llegó a ser naturalmente inculta y analfabeta, a tal punto es así que la canción lírica rural, con los principales requisitos del material folklórico, es la tonada y no la *modinha.* Si bien es cierto que esta forma erudita que se popularizó llegó a desnivelarse, no alcanzó nunca, sin embargo, aquellos caracteres de formulario constructivo, de *tradicionalización,* de inconsciencia y anonimato propios de la cosa folklórica.

Pese a ello, sigo considerando la desnivelación de la *modinha* como un hecho rarísimo en música. Si recorremos la evolución musical histórica, a la única certeza definitiva a la que llegaremos es a esa verdad general, reconocida preliminarmente por Lalo, que dice "que uno de los hechos más generales de la evolución estética es el pasaje de un género inferior a un nivel superior del arte culto".

Sería hasta fastidioso enumerar los ejemplos históricos que lo demuestran. Pero recordaré algunos que me parecen especialmente decisivos y capaces de reavivar la memoria del lector. Un primer y muy importante ascenso de nivel es la demostración brindada por Machabey en la "Histoire et Evolution des Formules Musicales" (Payot, 1928) *, acerca de la introducción de antiguas fórmulas melódicas de los bardos rapsodas en la cantinela erudita de la liturgia cristiana. Ya en los albores e incluso en el esplendor de la polifonía católica, veremos siempre, como proceso

* En francés en el original (N. del T.).

sistemático de creación, que los compositores toman una canción popular como base de sus lucubraciones contrapuntísticas. El propio Lalo cita ese hecho, tan sólo presumiendo y sin demostrarlo, que esas canciones habían sido inicialmente creadas por compositores eruditos.

Este proceso que, como vemos, es inicial en la música artística del cristianismo, terminará convirtiéndose, en el seno de la cultura musical, en un tradicional principio sistemático. En el movimiento religioso de la región de Umbría, en el movimiento luterano, en la catequesis amerindia podemos reconocer la presencia de curas y artistas que recogieron melodías del pueblo y le sustituyeron el texto profano por otro religioso, para lograr así el desarrollo y el dominio de ese mismo pueblo.

Y esta es una historia que no termina nunca. La siciliana es elevada por Haendel al rango de área dramática. El *walzer* * se perfecciona en manos de Haydn, Mozart, Beethoven y Chopin, quien además eleva al piano virtuosístico la mazurka y la polonesa. Y ya ahora nos estamos ocupando exactamente de formas, con sus esquemas constructivos específicos y no sólo de melodías individualizadas.

Un ejemplo muy digno de ser estudiado es el de la evolución del "lied" erudito. Schubert no aprovecha las melodías populares sino que basándose en las formas y pequeñas fórmulas rítmico-melódicas alemanas, inventa libremente. Pero todavía está muy cerca del pueblo y su "forma" muchas veces es sencilla como la del pueblo. Sólo más tarde Schumann y Brahms pueden proseguir esa elevación de nivel, dando un paso más hacia la erudición, confiriéndole a la frase, individualmente considerada, mayor elasticidad, sistematizando el acompañamiento de expresión libremente artística, variando con mayor riqueza la forma donde ya muchas veces resulta invisible la primaria fuente popular.

Lo mismo ocurrió durante la revuelta nacionalista de muchos países contra el predominio de las escuelas italiana, alemana y francesa. El primer paso siempre consistió en que los compositores se sirviesen tanto de "melodías" como de "formas", melodías como el "Vem cá Vitú" **, y "Tatú Marambá" ***, formas como samba y *catereté* ****. Sólo las generaciones siguientes crearon con más libertad, sirviéndose principalmente de fórmulas, de pequeños elementos rítmicos, melódicos, armónicos, polifónicos, de timbre, a los que nacionalizaban, despojándolos del exceso de populismo. La evolución que va de un Glinka a Prokofiev, pasando por un Mussorgsky; la que va de un Albéniz a Hallfter, pasando por Manuel de Falla; es la misma que, iniciándose con un Nepomuceno,

* *Sic*, en el original (N. del T.).

** Literalmente podría decirse "Ven aquí, Vitú" pero en este caso, como en las dos notas que siguen, la traducción no aporta ninguna clarificación (N. del T.).

*** Ver nota anterior.

**** El *catereté* es una danza rural cantada cuyo nombre es de origen tupí, pero que, coreográficamente, se muestra mucho más influenciada por los procesos de danza africana (N. del T.).

pasa por un Gallet y un Villa-Lobos hasta alcanzar a un Camargo Guarnieri.

Todos estos son ejemplos que la historia corrobora, más allá de toda hipótesis y toda conjetura y que, al no ser gratuitos, caen en aquella verdad preliminar, sin mérito exactamente folklórico, según la cual todo es imposición del fuerte al débil.

Pero hay más. Yo prometí comentar, en el artículo anterior, un párrafo de Lalo, que me parece uno de los más discutibles. Dice él: "No hay duda de que existen necesariamente formas espontáneas y directas de expresión a través del canto, el dibujo, la crónica, ya que hay todo un 'lenguaje natural' de nuestros estados afectivos. Pero estas formas tienen un carácter más individual que colectivo. Ellas no llevan estampado ese sello social que hace que se las respete y consagre como un ideal común. Si no llegan a inscribirse en el repertorio más vivo de las tradiciones acatadas, esas manifestaciones simplonas están condenadas a seguir siendo individuales, o sea, a no existir para el arte".

No alcanzo a comprender exactamente lo que Lalo quiso decir. No hay duda de que cualquier manifestación inicial de un estado afectivo es individual, pero se convierte inmediatamente en verdad colectiva porque es instintiva y reconocida por todos los individuos. Podrá no ser todavía un hecho social, tal como no lo es el miedo aun siendo espontáneo y provocando las mismas reacciones generales en todos los individuos. Pero el miedo inmediatamente se vuelve social al inducir a la veneración de lo ancestral, del tótem, del "daimon", el rito y el culto.

Existen, en efecto, "formas y procesos espontáneos y directos de expresión" musical correspondientes a nuestros estados y necesidades psicofísicas. Pero estas formas y procesos se colectivizan necesariamente por pertenecer a la totalidad del grupo. Veamos. El canto es el proceso más espontáneo de manifestación musical; aunque sin pruebas decisivas, algunos autores pretendan que el instrumento haya aparecido antes que él. Ahora bien, en la evolución erudita de la música del cristianismo, el fenómeno se refleja y vemos que, primero surge el canto solo; los instrumentos acompañantes se suman a él más tarde, y recién después de catorce siglos fue cuando se ensayó exclusivamente la música instrumental. ¿Pero quién supo alguna vez de un único ejemplo folklórico de procesos instrumentales puros que se trasladaran de la música erudita a las costumbres populares?

Hay modos de cantar espontáneos que aparecen en las masas de cualquier civilización, incluso en las primitivas. Tal es el caso, por ejemplo, del canto a dos o tres voces paralelas, formando acordes de quinta y octava (primeros armónicos) e incluso de terceras y sextas. Cuando la polifonía da sus primeros pasos en Europa, son estos mismos procesos de polifonización los que aparecen y sólo mucho más tarde evolucionan hacia los procesos de contrapunto por movimiento contrario. Asimismo, la sustentación de un sonido básico, mientras una melodía se desplaza oblicua-

mente hacia él en otra voz, es también algo instintivo. Pues bien: esto es lo que formará el "pedal armónico" de la armonía erudita. Una vez más se comprueba el ascenso de nivel. Pero nadie conoció jamás un único ejemplo de procesos eruditos empleados en la polifonización, tales como el *descante* * en motu contrario, liberación del "unctus contra punctum" el fugato, que se hayan popularizado en alguna "provincia lejana"...

Además de los procesos, hay elementos formales e incluso formas perfectamente definidas que son espontáneos e instintivos, y que se han verificado tanto en Europa como en Asia, Africa y América. Es el caso del principio del rondó, el principio de la estrofa y estribillo, el de la variación, el de la serie (suite) de piezas encadenadas para alargar. Todos estos principios fueron recogidos por la música erudita y en ella se estratificaron en formas fijas de esquemas obligatorios. Hay también formas que hasta donde ha sido capaz de llegar la investigación histórica, no sabemos sino que son populares como la infinita mayoría de las danzas, la canción estrófica con estribillo fijo, tal vez, incluso, la pieza con "stretto" final. Todas ellas fueron luego objeto de tratamiento erudito. Pero ¿qué principios formalistas y formas comprobadamente eruditas como la fuga, el allegro de sonata, la combinación estética de movimientos lentos y rápidos, la modulación bitemática, el aria *da capo,* qué "nocturno", qué sonata, qué misa de la música erudita se popularizaron y se hicieron folklóricos por desnivelación y empobrecimiento? Ninguna.

Reconozco lealmente que dentro de las otras artes parece frecuente la ley de la desnivelación estética. ¿Cómo explicar la excepción de la música? Esto es tema de estudio que aún no realicé y que son superiores a mis fuerzas. Tal vez la causa consista en que la música es la más "inconsciente" de las artes. El pueblo frecuentemente adopta una "melodía" erudita, pero no logra sorprenderle la forma ni las fórmulas, y convertirla en una constancia esquemática de creación. Ocurre más bien lo contrario. Ya brindé en el "Ensayo" una melodía de Guaraní recogida en Paraná y convertida en tonada [101]. En el Nordeste sorprendí el fox-trot "that is my Baby" convertido en un *côco* [102].

Ya en las artes visuales, la forma se confunde con la pieza y el pueblo tanto copia (que es lo mismo que memorizar la melodía erudita) como imita (que es sorprender, formar y formular), porque la visión controla inconscientemente la imitación. Por lo demás, lo usual es que el pueblo permanezca en el nivel de la copia (memorizar) y no se arriesgue a la imitación (crear) del erudito: incapaz de moverse dentro de un estilo erudito, pero fácilmente capaz de repetir las piezas de un determinado estilo. Nuestro *santeiro* ** folklórico aunque sólo encuentre y vea en los templos una imaginería barroca, siempre que imite sin copiar, cae fatalmente en la rigidez de líneas, mucho más "gótico" que barroco. Pues bien,

* *Cantiga* popular (N. del T.).
** Así se llama el escultor popular del interior del Brasil, devoto de las imágenes religiosas (N. del T.).

el sonido musical, las melodías, no se reducen a datos de la inteligencia consciente como los de la visión; más bien, son incomprensibles. Tanto es así que la música instrumental melódica rara vez es empleada por los primitivos y el pueblo, quienes necesitan concientizar la melodía por medio del canto con palabras. Pero, en realidad, lo que llega a ser concientizado es el texto y no la melodía. Y como ésta no ha llegado a hacerse consciente, su forma tampoco llega a serlo. El pueblo memoriza una melodía erudita. Pero no la puede imitar. En las artes musicales, la forma no se confunde con la pieza individualizada y hay que retirar aquélla de ésta mediante un proceso de crítica y de síntesis que no sólo exige un alto grado de conciencia sino que, por eso mismo, transporta al individuo a un nivel ya muy elevado de erudición. Y entonces ya no hay más "pueblo".

Diários Associados, 6-2-1941.

SANTO TOMAS Y EL CAIMAN [103]

(1929)

SIEMPRE recuerdo que uno de los momentos más espirituales de mi vida fue presenciar el almuerzo de un enorme caimán. Qué tarascón angelical que dio. . .

Fue en el museo Goeldi [104], un día de mayo, hace dos años. El monstruoso caimán, inmóvil, observándonos semidormido. El guardián arrojó el pato a medio metro sobre el agua, el caimán sólo hizo ¡ñoc! Abocadeó el pato y se hundió en el estanque. Uno podía ver perfectamente en el agua transparente el pato cruzado en la bocaza verde. Ni el caimán ni el pato se movían. No hubo efusión de sangre, no hubo gritos ni ferocidad. Fue un simple ñoc "y el espíritu de Dios volvió a moverse sobre la superficie de las aguas", como en el eco maravilloso de Manuel Bandeira.

¡Ah! aquel tarascón del caimán me sumió en un estado de religiosidad muy serio. Juro que sentí a Dios en el tarascón del caimán. ¡Qué rapidez! ¡Qué eternidad inconmensurable en el gesto! y sobre todo ¡qué imposibilidad de fallar! No cualquiera acierta un tarascón de esos y, de hecho, ahí estaba el pato sin un grito, sin sangre, creo que sin sufrimiento, en la boca del caimán. Un gran susto y un desmayo del cual había pasado a la muerte sin darse cuenta; y de la muerte a la barriga del caimán.

Y el monstruo tan quieto, con los ojos dulces, largo y puro, con ese aire angelical. Que nadie se imagine que llego al punto de poblar los pagos celestes con caimanes alados. No es una cuestión de parecido, es una cuestión de "aire": el caimán tenía un aire de ángel. Percibí en el ñoc, invisible de tan rápido, aquel conocimiento inmediato, aquella intelección metafísica, atribuida a los ángeles por Santo Tomás. Ah, los seres inteligentes, la superioridad de los irracionales sobre los humanos, consiste en esa integridad absolutamente angeliforme de su conocimiento. Decirlo es fácil: el caimán intuyó al pato y por instinto se lo comió. Está bien, pero nosotros seccionamos en nosotros mismos la sensación, la abstracción, la razón y en seguida la voluntad que desea o no desea y finalmente actúa.

Nos falta esa inmediatez absoluta que tiene el caimán y que lo vuelve angelical. El animal, si así puede decírsele, se ubicó fuera del tiempo con aquel ñoc temible. Ver el pato, saber que era pato, desear el pato, abocadear el pato, fue todo uno. Su gesto ni siquiera fue un reflejo, fue en verdad una concomitancia y formó parte del conocimiento. Fue por eso que yo percibí el aire de ángel del caimán.

Pasó un cuarto de hora así. Entonces, con dos o tres movimientos violentos y seguidos, el caimán acomodó la comida para iniciar el almuerzo. El agua se enrojeció un poco, era sangre. Eso fue lo que me hizo volver de aquel sentimiento de divinidad a que me había llevado el tarascón del monstruo. Sentí necesidad de acomodarme yo también dentro de lo real y como estaba en el museo Goeldi fui a examinar la cerámica *marajoara* [105].

Nuestra venganza consiste en saber que el caimán, con su intuición extemporánea, no gozó nada. Unicamente cuando el agua empezó a enrojecerse es posible que haya sentido el gusto de la comida y haya gozado. Gozó al pato. Gozó al pato de la misma forma que uno abre los ojos y contempla las sobras coloridas de los potes de pintura. Uno exclama: "Qué hermosura!" con la misma fatalidad con que el caimán... supo "es pato" y ñoc. Sin embargo, no de la misma forma. Nuestra lentitud humana posibilitó la abstracción dentro del tiempo y permitió designar la hermosura de la cerámica *marajoara.* El caimán jamás gozará un pato en esta vida. Lo que para nosotros es Verdad para él nunca será otra cosa que Esencialidad. A él le falta el principio de contradicción y por eso los caimanes serán eternamente y fatalmente... panteístas. Sólo en nosotros el gusto de la sangre se deja sentir en la lengua. Y la vida empieza entonces a ser gozada.

EL MEJOR MUSICO[106]

(20-V-1943)

VACILÉ bastante en aceptar estas columnas de crónica musical en la *Folha da Manhã* *. Dos razones principales me inducían, incluso limitado como estoy ahora al arte de la música, a no querer romper el silencio que hace dos meses me borró de los periódicos de mi país. No tengo motivo alguno de queja contra los diarios brasileños, que quede claro. Al contrario, tomando en cuenta lo que soy, me asombra la acogida que siempre recibí. Tanto me asombra que en aquella ocasión en que tuve que elegir, entre mis siete instrumentos, el que me diese un carnet profesional en esta endiablada patria, elegí el periodismo. En todo los diarios por los que pasé y en los que todavía estoy, siempre encontré una actitud liberal; no puedo, en consecuencia, sino estarle agradecido a cada una de las redacciones donde me batí. Los motivos que me llevaron a este mutismo de un año fueron dudas personales, angustias, desesperaciones propias de esta hora terrible para los hombres de paz. Pero terminé convenciéndome de mi error. No debe haber, en este momento, hombres de paz.

Pero de las dos razones que me hacían dudar en aceptar esta columna musical, la primera, personalmente muy fuerte, es la que se refiere a mis... sí, a mis cabellos blancos. Se resolvió en este mundo que los calvos no pueden aludir a sus cabellos blancos... Al fin de cuentas son rarísimas las calvicies absolutas, esas que se ajustan con la adherencia reptil de la peluca, esas, en suma, a las que Platón consideraría, ejemplos arquetípicos de "la calvicie universal". Sucede que, en la mayoría de los casos, las calvas suelen estar enmarcadas por felices cabellitos, unos discretos, otros impertinentes, que obedecen al mismo destino banal de fatigarse y blanquearse, exactamente igual que los de los demás bípedos cabelludos. Los míos encanecieron así. Mucha lucha y mucho trabajo

* "Diario de la Mañana" uno de los periódicos de mayor difusión en São Paulo. (N. del T.).

los blanqueó, y a ellos me refiero por ese motivo. Es que me siento fatigado como ellos, y ya no tengo la intención de bracear, luchar ni lastimarme en el dominio de la crítica profesional.

Sin embargo, estoy convencido que nunca como ahora necesitamos tanto una verdadera crítica profesional en el Brasil. Todas nuestras artes están pasando con rapidez del plano aficionado, cuando mucho del profesionalismo intermitente, al profesionalismo legítimo y cotidiano. Y a un arte profesional tiene que corresponderle una crítica profesional, cuyo mérito más importante, por el momento, es el de darle a ese arte la conciencia de su profesionalismo. Entre sus muchos valores, creo que el valor más grande y moralmente más alto de Sergio Milliet respecto a nuestras artes plásticas es justamente ese. El malestar casi agónico que produjo y aún produce en nuestra pintura, fue el de haber exhibido ante los artistas una forma de crítica que no renunciaba a hacer de sus juicios una batalla de flores para convertirlas, verticalmente, en una profesión.

Pues bien, yo confieso que mis fatigados cabellos blancos van tendiendo poco a poco hacia la batalla de flores. Pero llegado yo a este punto me advirtieron que el rincón que me ofrecían en el diario no era el de la crítica profesional, pues ésta ya había sido entregada a manos elegidas. Mi mundo musical quedaba "del otro lado de allá", como dice la canción popular. Y en ese mundo yo podía hacer las digresiones y desencadenar las batallas de flores que se me antojaran. Porque existe, amigos, una batalla de flores que es muchas veces más libre y más reveladora que la justicia irreductible de la crítica profesional. Es la que un gran ensayista portugués, Osório de Oliveira, llamó "crítica apologética". Es la crítica que hacemos de los amigos admirados, el análisis que preliminarmente se libera de las insidias de la incomprensión y de las enemistades, porque florece sobre raíces envejecidas en el conocimiento y en el amor.

La segunda razón que me llevaba a dudar, será todavía más grave, y tiene que ver con los hombres de paz. Vivimos un tiempo de guerra, decisivo para la humanidad, y toda nuestra existencia debe adaptarse a la guerra. Pues bien ¿en estos tiempos de guerra, habrá lugar para las artes de la paz? ¿Habrá lugar para una Venus pintada, para una novela psicológica, para un recital de piano?... La respuesta sólo puede ser rotunda: todo eso es la terapéutica misma de la guerra, es la guerra contra la guerra de nervios, es ensalmo para el combatiente exhausto. Hay un lugar necesario para las artes en los países en guerra, y Brasil también está en guerra. Pero lo que me preocupa mucho es advertir que numerosos brasileños se niegan a aceptar y comprender "nuestra" guerra, así como también nos inquietan esos otros, más numerosos todavía, que se diluyen en la neblina de una inconsciencia total. ¿Merecen alguna especie de arte, esos infelices? ¿No estarán ellos haciendo de las artes un pretexto más para la incomprensión y la inconsciencia?...

Sé que debe haber una armonía en el ser humano que le permite, en tiempos como los que corren, escuchar libremente el violín Geminiani o el clavicordio todavía más gratuito de Haydn, sin sentirse en la obligación de condenarlos. Ni siquiera habrá obligación de transportarlos hacia los intereses de estas nuestras guerras contra todas las prepotencias en general. Existen por ahí, es cierto, los diletantes, los quinta-columnistas, los que desde la sombra se dedican a confundirlo todo. Pero, por otro lado, teniendo por delante dos meses de crónicas, tengo el deber de fijar mi mundo, impidiendo cualquier confusión entre esos indignos y los días en que mi tema libre será solamente el reposo de un espíritu fatigado.

Y fue llevado por esta necesidad de caracterizarme de inmediato que pensé en esta primera crónica, en presentar a quienes me lean, el músico a quien yo considero como el más sublime del mundo moderno, el más digno de ser admirado y seguido. Es un caso en el que las indecisiones de la elección no existen para mí. El arte es un elemento de vida, no de supervivencia, ya lo dije. Los artistas no existen para volverse ricos o célebres, sino para auxiliar en el ejercicio de la vida, con sus definiciones y enjuiciamientos; y mi convicción, mi entusiasmo apasionado, no titubea un segundo en estampar en esta hoja el nombre de Nyi Erh. Pocos de nosotros conocerán a este gran chino. Yo mismo no tengo de él el conocimiento que desearía tener. Apenas, gracias al "Music Educators Jornal", le canto un himno y la vida.

Nyi Erh (y la comparación de mal gusto con nuestro Carlos Gomes se impone), un día huyó de la casa de sus padres. Mucho más feliz que el brasileño, sin embargo, no encontró en su camino un mandarín bordado que lo enviase a estudiar ópera a Italia. Chinito de Yunam, muy pronto se unió a una banda de cantantes ambulantes, a los que acompañó como pudo arañando su violín. Y así vive, vive en la marejada de los puertos, vive entre el sudor de los obreros urbanos, o entre los plantadores de arroz y té, conoce a todos los hombres de aire libre. Entre ellos, trabajando con ellos, dándoles más alma con su violín arañado, Nyi Erh se impregna del canto de su tierra natal.

Dentro del espíritu de esta melodía milenaria de su pueblo, él también empieza a cantar. Nyi Erh sabe poca música, aprendió por arriba su arte menor. Pero sus canciones humanísimas se popularizaron con absurda rapidez, la "Canción de los Estibadores", la de los "Pescadores" y el "Canto de los constructores de caminos". No hay quien no las conozca y no las cante, entre aquellos que necesitan cantar.

Pero el canto preferido por todos, el que Nyi Erh compusiera llevado por la preocupación más grande de su vida, es el "Chee-Lai", "¡Levantaos!", inventado por el odio al japonés opresor. "¡Levantaos!" él vociferaba, con los ojos desbordados por lágrimas de indignación. "¡Levantaos, si acaso os negáis, como yo, a ser esclavos encadenados!"... Y la China entera se alzó al grito de "Chee-Lai". También había traidores a sus espal-

das, ¡pero a millones, a millares, los chinos cantaban "Chee-Lai"! Y hasta el valiente Chiang-Kai-shek terminó reconociéndolo, gracias a Dios.

Lo sublime ocurrió cuando los japoneses asaltaron las grandes ciudades del litoral. Ahí estaban las universidades chinas, que después fueron destruidas. Pero el canto fue siempre el mismo entre maestros y estudiantes, ¡Chee-Lai! Y resolvieron trasladar las universidades chinas a los confines inalcanzables del interior. Trenes y vías fueron destruidos. No había automóviles, no había más camiones, no había ningún tipo de transporte. Pues entonces trasladaremos nuestros libros y nuestros aparatos a hombro de profesor y de estudiante. Tan sólo unas camillas improvisadas cargadas por "coolies" de filosofía, medicina o letras, permitieron transportar los aparatos más pesados.

Y fue la más inédita, la más prodigiosa retirada del saber de que se tiene noticia en toda la historia del hombre. Las clases no dejaron de dictarse. Cuando un bosquecillo ofrecía su sombra, cuando la fatiga de un día vencido paso a paso abría la paz de la noche, allá estaba un profesor interpretando a Lao-Tsé y un grupo de estudiantes descifrando a Shakespeare. De vez en cuando un cuervo japonés graznaba en las nubes, bajaba en un segundo, huía de inmediato porque aquellos *retirantes* * esqueléticos sólo le sabían responder con frases morales de Confucio y la indiferencia de Rikiú. La muerte alternaba con sus pruebas. Otros tres estudiantes de Derecho agonizaban, siempre los más osados, había muerto el pequeño estudiante de dialectología portuguesa, se había ido el profesor de Química ¡Chee-Lai! ¡Chee-Lai!... cantaban. El himno de Nyi Erh surgía en los corazones, estallaba en las bocas llorosas. Y las universidades se retiraron lentamente hacia los confines de China, movidas por el canto de Nyi Erh.

¿Nyi Erh?... El ya había muerto mucho antes, asesinado por los japoneses. Un día se dio cuenta de la responsabilidad que le incumbía ahora y se disgustó consigo mismo. No cabía duda que él había puesto su canto al servicio de la construcción de China, todo su esfuerzo había estado dedicado a la consagración de los primeros corales patrióticos, pero nada de esto, ni la grandeza del mensaje, ni el arte vivo que practicaba, justificaban su falta de técnica. Necesitaba estudiar ¿pero dónde? En China no contaba con lo que necesitaba y no serían los Estados Unidos, repletos de dinero, ni tampoco Europa quienes lo aceptarían a él, mendigo, y a su violín. Había un único camino posible: el Japón.

Nyi Erh reunió a sus amigos y les comunicó lo que había decidido. Sí, él bien sabía que estaba en la lista negra y que lo más probable era que lo mataran. Pero prefería la muerte a perpetuarse en la deshonestidad de la ignorancia, frente a los compromisos que había asumido con su patria. Llamó a su amigo más querido, Liú Liang-Mo, le dio las recomendaciones finales y partió hacia Japón en junio de 1933. Era joven-

* *Retirantes* se llama en Brasil a los campesinos que abandonan las regiones donde hay sequías muy prolongadas (N. del T.).

cito todavía, tenía 23 años. No pasó un mes desde entonces y ya estaba muerto. "Ahogado" dictaminó la policía japonesa oficialmente, después de examinar un cadáver sangriento.

Nyi Erh es el más grande de los músicos de nuestro tiempo. El supo comprender que en ciertos momentos decisivos de la vida, el arte, voluntariamente, debe servir. La recomendación de Nyi Erh posibilitó la aparición en China de centenares de corales patrióticos. Nyi Erh contribuyó como nadie al levantamiento de su pueblo. En su país no hay quien ignore el "Chee-Lai", que se convirtió en el himno nacional del millón de guerrilleros chinos. Nyi Erh es el más grande de los músicos de nuestro tiempo.

CASTRO ALVES [107]

REALMENTE es ingrata la tarea que me impusieron: estudiar a Castro Alves [108] en relación a nuestro tiempo. Otra cosa, por lo demás, no podría ser una revisión de valores. Conferirle a un artista identidad eterna será mera presunción nuestra, pues lo que vale para las tendencias y aspiraciones de una época muchas veces se convierte en defecto para las de otra. En cuanto a buscar en los artistas lo que en ellos hay de permanente, sería algo que también induciría a error, pero ya la presunción no sería propiamente nuestra sino de Castro Alves. Hay, yo no lo dudo, algo eterno en los grandes genios humanos. Pero si en Goethe, en Cervantes o en Shakespeare podemos buscar siempre esos valores perennes, e incluso, hasta cierto punto, en la versatilidad tan misteriosa de su genio, es decir en aquellas diferencias que permiten que una vez sirvan como clásicos, otra como románticos, alguna vez como esto y otra como aquéllo y a todas las épocas sean útiles, no podemos, sin embargo, ir más allá, y ni siquiera de un Racine cabe afirmar que presenta esa potencialidad sobrenatural de valor.

Releo a Castro Alves cuidadosamente. Lo releo con amor y hasta con patriotismo. Confieso, ante todo, que me fatiga mucho ahora, en este año de 1939, ya a esta altura de mi vida, ya de retorno hacia el silencio final. No, sin lugar a dudas sería fruto de un exceso de sentimiento de idea prágmatica pretender elevarlo a la altura de los genios verdaderos.

Sin embargo, la propia revisión de Castro Alves en relación a los ideales y tendencias de nuestro tiempo, me produce una intensa inquietud. En este momento, mi espíritu fatigado necesita paz, y no haré nada para atraer contra mí la cólera y los insultos de los "dueños" de Castro Alves... Los dueños de los temas en países de escasas o mediocres letras como Brasil, son personajes siniestros. Se produce necesariamente, en la soledad de ideas del desierto, una posesión mutua entre tales dueños y sus temas, de forma que no sólo son los dueños quienes se apropian de

sus temas, sino éstos, místicamente, de sus dueños. El resultado es un compromiso, sumamente conmovedor e idílico desde el punto de vista pastoril, pero deplorable para la urbanidad natural de la inteligencia. Los dueños se convierten en verdaderos esclavos de sus temas, se creen en la obligación, no sé si moral o exclusivamente idílicas de ser fieles a los juicios ya pronunciados, creen que contradecirse es un defecto y no hay cómo arrancarles una sola luz más. Así, apenas al pasar, discretamente y sin la menor insistencia, yo aludo a la posibilidad de que se considere que Brasil ha producido ya otros poetas tan grandes como Castro Alves.

Que éste, sin ser lo que se dice un genio, haya sido genial, es algo indiscutible. Sólo que tengo la impresión muy firme de que fue un genial muy imprudente. Hay a lo largo de toda su obra poética fulguraciones brillantes, adhesiones sublimes y algunas anticipaciones curiosísimas. Pero dentro de ese tumulto candente se pierde el equilibrio, se busca en vano una tierra firme de mayor gravedad, como la paciencia por ejemplo, o la cultura. Lo que ocurre es que Castro Alves se conservó imprudentemente al lado de las cualidades —diría yo, florales del genio— no entregándose —capitalísticamente— al trabajo de excavar en las huertas más nutritivas.

Ya sea en el amor, ya sea en la lucha por los esclavos, su dialéctica es exactamente una dialéctica de casta y un opio para el pueblo. Opio que, en este caso, era el abuso muy barroco del deslumbramiento. Es cierto que alzó multitudes. Pero en el teatro, lo cual es sintomático. Inmerso en el amor a su opio, ignorado desde hace mucho entre nosotros, era una sensualidad perfectamente sexuada y radiante. Castro Alves es realmente quien abre en la literatura brasileña el tipo del celibatario de todos los amores. Porque aun cuando sexuado como dijimos y tan radiante, en eso de los amores él se distingue virilmente, tanto de Gregório de Matos [109] como del amor de perro apaleado de Gonzaga [110]. En Gregório de Matos, el amor se convierte en un goce momentáneo de farrista, que sólo tiene de notable el hecho de que no necesita ser nocturno. Castro Alves ama a diversas señoras; las canta a todas y a todas las sobrevalora poéticamente. Pero también las ama con una sinceridad de amor, que no sólo es gozo sensual. Todos sus amores, son amores eternos. Canta y, sin querer, predica una pansexualidad reconocida y aceptada. Esta es una vertiente por donde lo siento extremadamente simpático; me refiero a esa conquista del derecho de amar, variada y siempre sinceramente. En este sentido, puede decirse que Castro Alves fue entre nosotros el primer propagandista del divorcio.

Pero no tiene la menor dosis de malicia. La malicia, aquella verde malicia que el diablo familiar de Alvares de Azevedo [111], que lo convirtió en un resentido absoluto, un investigador sin tregua, un bailarín de las sutilezas y las distinciones minuciosas, y sobre todo en la personalidad más hambrienta de inteligencia y cultura entre nuestros románticos, de

esa malicia, Castro Alves ni siquiera supuso la existencia. Dentro de su gloriosa insatisfacción social, dentro de sus magnificadas insatisfacciones amorosas, Castro Alves es un ser satisfecho.

Cree en su propio genio y lo afirmó *. Cree en la doctrina que suscribe y de las que se convierte en cantor incomparable. Cree en sus amores eternos como en el valor eterno de sus versos. Es un ser satisfecho. Y aun, viéndolo desde este ángulo, es una prolongación artística de la clase dominante.

Si en el amor su opio fue la sinceridad sin mentiras, en el orden de los ideales sociales fue la piedad. Usó y abusó de la piedad. El esclavista no es un defecto circunstancial de la sociedad, es un criminal feroz, un monstruo vil. La igualdad humana no es una necesidad moral, es una conquista.

Castro Alves jamás exalta a los esclavos hasta ponerlos a su altura, sino que desciende hasta sus hermanos inferiores. El Africa no es una grandeza diferente, es una infelicidad. "Mis hermanas son bellas, son dichosas" dicen las geniales *Vozes de Africa,* en un engaño prestidigitador de la visión... O mejor: en una mentira convencional impuesta por la piedad...

Castro Alves se conservó psicológica e intelectualmente a igual distancia de la aristocracia y del pueblo. Entre nosotros la única expresión de veras aristocrática del arte fue Alvares de Azevedo. La expresión popular en un artista culto es algo que no existe, y no me nombren a Gregório de Matos porque el alma endiablada de Gregório de Matos no tenía la menor posibilidad de serlo.

Castro Alves vivió en un país desprovisto en sentido propio de un pueblo del cual él pudiese convertirse en expresión. Lo que realmente había, además de la masa servil de los esclavos, era tan sólo una burguesía de las ciudades dándose las manos a través de la desértica espesura. Pueblo, pero sin la menor conciencia de sí mismo, serían los mestizos. Y tal vez, buscando otro arte que no el literario, encontraremos, un siglo antes, una legítima expresión culta (o casi...) del pueblo entre nosotros, en Antonio Francisco Lisboa, el *Aleijadinho.* Todo en él, el realismo, el expresionismo, la adaptación al medio y a la tradición (por sí folklórica en Minas Gerais) de la técnica y de la estética de la escultura y de la toréutica, se encuentra representada; y éste fue el mestizo que Castro Alves no quiso ser, optando por el aburguesamiento extremo...

Vate imprudente, afincándose con insistencia culposa en la parte floral de la genialidad, Castro Alves perfuma y a veces ilumina. Es vivaz, es locuaz, es admirablemente inventivo e imaginativo.

Pero no nos deja la menor promesa, porque le faltan por igual la paciencia, la profundidad y la necesidad de cultivarse. El abandono de sus estudios no le arranca el menor suspiro. Nada promete, no se advierte

* "Yo siento en mí el burbujear del genio" (N. del A.).

en su obra la menor posibilidad de enriquecimientos futuros. Es un realizado, como sutilmente lo destacó Andrade Muricy [112]. Así, tuvo la felicidad de morir a tiempo, para no arrastrar a lo largo de los años una juventud brillante, genialmente brillante e insatisfecha. Pero también insatisfactoria.

Es habitual entre los críticos de mejor crítica el refinamiento de preferir, en Castro Alves, el poeta amoroso al social. Creo que eso no es más que un sucedáneo, una especie de máscara de la insatisfacción natural que nos produce Castro Alves como poeta. Hoy día sólo los críticos jóvenes destacan lo que hay de más notorio en su poesía: la preocupación social. Y, ante las tendencias contemporáneas, es siempre en ese sentido que habremos de salvar al joven. Es hermoso, es conmovedor, llega a ser sublime el enceguecimiento apasionado con que Castro Alves se entregó a una gran causa social tanto de su tiempo, como del nuestro, la de los esclavos.

Importa verificar que él no fue apenas el "poeta de los esclavos", aunque sólo ahí se manifiesta con genialidad su adhesión a los problemas colectivos. Castro Alves fue tendenciosamente un poeta social. Muchos problemas despertaron en él la pasión de cantar. Y de cantar frecuentemente mal, con vicios de Béranger y mucho de didáctico. No recuerdo quién dijo, creo que fue el interesante Tito Livio de Castro [113], que Castro Alves no había adherido a ciertos hechos sociales de su tiempo menos arquetípicos como expresión de altura moral, y que no había cantado, por ejemplo, la Guerra del Paraguay. No es exactamente cierto, a mi entender. En un poema infeliz él saludó a los jóvenes estudiantes, voluntarios de la guerra, exaltando en ellos su cambio de actitud:

"Assim sois vos!... Nem se pense
que o livro enfraquece a mão
troca-se a pena com o sabre,
ontem-Numa... Hoje-Catao..." *

Bien se ve, a través de estos versos imprudentes, que Castro Alves no tenía aquel comercio con los libros que debilitan completamente las manos. Más que esas cuatro estancias (sólo cuatro, en un poeta generalmente alargador), más que las seis a Maciel Pinheiro, amigo que se aprontaba a partir hacia el frente de batalla, vale el caso curioso de la oda *Pesadelo de Humaitá* (Pesadilla de Humaitá). En ella, el poeta se desgasta en todos los defectos de la lírica guerrera. Pero (y he aquí por fin un misterio en quien está tan desprovisto de ellos) relata Afrânio Peixoto [114], en la edición crítica, que el original del poema trae al margen la indicación "no se publica". Es cierto que Castro Alves dijo los versos divulgados por el *Diário de Rio de Janeiro,* pero no sólo no los quiso publicar, sino que además dejó la indicación, a todos los indiscretos preciosos, de que tam-

* ¡Así sois vosotros!... / Ni se piense / Que el libro debilita el puño. / Se intercambian la pluma y el sable, / Ayer-Numa... Hoy-Catón..." (N. del T.).

poco publicasen el poema. ¿Qué motivo lo habrá inducido a realizar un acto de tan noble justicia? ¿La infelicidad con que había tratado el tema? A mí me parece que debe haber sido el tema. De cualquier forma es siempre cierto que, pese a su envidiable facilidad para el verso, el desborde juvenil que lo llevaba a apasionarse por los temas del día, esos tres poemas únicamente prueban que Castro Alves permaneció, al menos en términos de acción, más o menos distante de la guerra. E incluso la guerra francoprusiana no le arrancaría más que aquel gesto de piedad por los desvalidos, en el "Meeting du Comité du Pain".

Cantó parcamente la guerra, cantó a Pedro Ivo, el Dos de Julio, a los jesuitas, el Libro y la América, la limosna, a Napoleón y Víctor Hugo, y por todas estas insistencias ya Castro Alves se caracteriza como poeta de preocupaciones sociales.

Se podrá con dos o tres excepciones, decir que esas preocupaciones fueron esporádicas, sin ninguna consecuencia, y es cierto. Pero él tuvo la gloria mayor de discernirlo, entregándose entero a la causa de los esclavos. Creó, en relación a todos los demás poetas nacionales, el mejor pragmatismo. Sin malicia, en una explosión sublime de fe, vivió la causa del siglo, la causa en la que andábamos colocados bien atrás de tantos otros. No creo que la liberación de los esclavos haya liberado a los esclavos, por supuesto. Ni que, mucho menos aún, haya liberado a todos los esclavos de este mundo. No me avergüenzo patrióticamente de que Brasil haya llegado tan atrasado en esa carrera ochocentista de posibles liberaciones, a la lección del presente, y los Chamberlains, los Daladiers, los Roosevelts y otros tenues, usurpan cualquier ingenuidad que todavía pueda haber quedado flotando por ahí, en el intersticio de mis pensamientos. Pero hay que enfatizar el grito de la inteligencia. Y es únicamente bajo este aspecto que la extinción de la esclavitud fue un progreso humano. Que Castro Alves haya dado su lira por esa causa me satisface, me enorgullece y me exalta.

¡Y con qué geniales arrobos lo hizo! Cabe reconocer hasta la habilidad con que el gran poeta usa todos los recursos intelectuales implícitos en la poesía o deformadores de ella, para infundirnos piedad por el esclavo y asco por la esclavitud. Ni siquiera se olvida, en un poema descriptivo notable, de pintarnos el tipo capitalista del esclavista, en el más odioso de sus pasatiempos, el tedio (*O Sibarita Romano*). El sibarita romano y sus líricas de mayor tersura nacional no iremos a encontrarlas en los versos de amor (tal vez demasiado sentidos. . .), sino justamente en la vida de los esclavos. Basta recordar la canción incluida en la *Tragedia no lar* (Tragedia en el hogar), la lindísima *Canção do Violeiro* (Canción del guitarrero), *A cruz da Estrada* (La cruz del camino) y además el *Lucas e a Tirania da Cachoeira de Paulo Afonso* (Lucas y la tiranía de la cascada de Paulo Afonso), páginas del más tierno lirismo. En las tres últimas, Castro Alves anticipa nítidamente a Cátulo Cearense, y no fue por casualidad que este cantador, también genial en sus primeros libros, le puso

música a la *Tirana*. ¡Y qué extrañísima fuerza, qué grandeza rítmica en los falsos alejandrinos de *O Vidente* (El vidente)!... Tan notables son que no podemos menos que desear que al lado del alejandrino clásico, perdurase también entre nosotros el proceso de escansión a la española.

As vezes quando, a tarde, nas tardes brasileiras
a cisma e a sombra descem das altas cordilheiras...
Quando a viola acorda na choca o sertanejo
e a linda lavadeira cantando deixa o brejo,
e a noite —a freira santa— no órgao das florestas
um salmo preludia nos troncos, nas giestas;
se acaso solitário passo pelas picadas,
que tórcem-se escamosas nas lapas escarpadas,
encosto sobre as pedras a minha carabina,
junto a meu cão, que dorme nas sarças da colina,
e, como uma harpa eólia entregue ao tom dos ventos,
estranhas melodias, estranhos pensamentos,
vibram-me as cordas d'alma, enquento absorto cismo,
senhor! vendo tua sombra curvada sobre o abismo,
colher a prece alada, o canto que esvoaça,
e a lágrima que orvalha o lírio da desgraça,
então, no êxtase santo, escuto a terra e os céus,
e a vácuo se povoa de tua sombra, ó Deus!" *

Estos versos están entre los mejor estructurados rítmicamente en lengua portuguesa. Y también entre los de más grávida y alta poesía. Por eso es extraño que Ronald de Carvalho, habiendo tenido la habilidad de destacar el valor poético de *Sub Tegmine Fagi*, no haya subrayado, tal vez asustado por la elocuencia legítima del poema, los atributos de *O Vidente*. Y, por último, la "cuerda de bronce" que el poeta estira en su "lira amargada", en esa nenia admirable, produce los dos poemas formidables que son *O Navio Negreiro* y las *Vozes da Africa*. Será inútil repetir lo que ya se ha dicho de bueno sobre esos dos poemas. Me permito solamente preferir a la mayor perfección poética de las *Vozes da Africa*, el más dramático *Navio Negreiro*. Si es cierto que en aquéllas la perfección encanta, hay versos, hay estancias, hay apóstrofes, en el *Navio Negreiro*, de la más alta calidad dramática. Convencen. Porque la pasión también convence *.

Así encarado, vale decir como espíritu capaz de preocupación nacional, Castro Alves es, por cierto, uno de los poetas nuestros de quienes más

* "A veces cuando, en la tarde, en las tardes brasileñas / Cisma y sombra descienden de las altas cordilleras... / Cuando la guitarra despierta en la choza al sertanero / Y la linda lavandera cantando el zarzal deja / Y la noche —santa monja— en el órgano de las florestas / Un salmo preludia en los troncos, en las retamas; / Si acaso solitario paso por las veredas, / Que se tuercen escamosas en las rocas escarpadas, / Apoyo sobre las piedras mi carabina, / Junto a mi perro, que duerme en los matorrales de la colina, / Y, como una arpa eólia se entrega al tono de los vientos, / Extrañas melodías, extraños pensamientos, / Vibran las cuerdas de mi alma, mientras absorto pienso, / ¡Señor! viendo tu sombra curvada sobre el abismo, / Captar la oración alada, el canto que revolotea, / Y la lágrima que escarcha el lirio de la desgracia, / Entonces, en el éxtasis santo, escucho la tierra y los cielos, / Y el vacío se puebla de tu sombra, ¡oh Dios!" (N. del T.).

* El monólogo de la madre negra, de la *Trágedia no lar*, será menos intenso que el de Inés de Castro? (N. del A.).

podemos enorgullecernos actualmente. Lo sigue Gonçalves Dias [115]. Porque ahora quien generaliza soy yo. En última instancia, tanto el *indigenismo* como el *negrismo* son causas de protección debida por seres superiormente equipados desde un punto de vista técnico, a seres desprovistos de esta superioridad. Dos de nuestros más grandes valores poéticos se dedicaron, en lo mejor de sus obras, cada cual a una de estas dos causas. Ambos extrajeron de su dedicación versos inmortales. *I-Juca-Pirama* no le queda debiendo nada al *Navio Negreiro,* y ambos se incluyen entre los capítulos culminantes de la rapsodia nacional.

Bajo el punto de vista poético, Castro Alves tiene, para los tiempos modernos, un interés acentuadamente histórico. Por tres lados principales golpeó implacablemente el seno frágil de la diosa. Por el de la desvalorización de la cualidad musical y sugestiva de la palabra; por el del abandono del argumento general en provecho del tema particular; por el de la realización artística.

Cuando la lengua nacional empezó manifestándose literariamente en el verso de los últimos *árcades* * y principalmente de los primeros románticos, como niña que era, empezó cantando. He aquí una afirmación muy lírica que no tiene nada de específicamente crítica. Sucede que la imagen me atrajo; discúlpenme. Lo que yo quiero decir es que incluso aquellos hombres de un tiempo tan peligroso para la poesía, supieron —cuando notables como un Gonçalves Dias y el Claudio Manuel da Costa [116] de los sonetos— también supieron emplear la palabra, conservándole toda la fluidez. Para ellos, la palabra guarda siempre un valor musical, cosa que no debe homologarse a la ininteligibilidad del sonido musical, sino a su fuerza de sugestión y vaguedad de sentido intelectual. En realidad la palabra, nacida para que nos comuniquemos nuestras penas y alegrías, nace con una oscilación tal de sentido que su significado es inconmensurable. Quienquiera que alguna vez se haya perdido en el poético enmarañamiento de cualquier lengua de pueblos primitivos, conoce perfectamente la evanescencia del sentido exacto de las palabras más objetivas, más concretas. De forma que jamás una frase, en boca del primitivo, puede ser comprendida en su total y exacto sentido. Cabe no olvidar además el prodigioso manantial de asociaciones de imágenes e ideas que cada palabra carga consigo. En rigor, cada palabra es un retruécano. Para no decir, cien retruécanos.

* *Arcades.* La manifestación postrera de la literatura clásica portuguesa fue el *arcadismo,* nombre dado más tarde, por extensión, a una corriente que se opuso al *cultismo* decadente y trató de restaurar la simplicidad de la lengua literaria, bajo la influencia de teorías francesas e italianas. El nombre evoca la asociación en que se reunieron los reformadores, *Arcadia Lusitana,* fundada en 1756 en los moldes de la famosa *Arcadia Romana,* creada en Roma en el año 1690, y a la cual los portugueses estuvieron vinculados. Más remotamente, el nombre de *Arcadia* proviene de la novela pastoral homónima de Sannazaro, dada a conocer en 1504, en la cual se idealiza la vida campestre. Entre los árcades brasileños cabe recordar a Santa Rita Durão, Basílio da Gama, Caldas Barbosa, y Alvarenga Peixoto (N. del T.).

Pues bien; para no excluir de la poesía, con fuerte generosidad, períodos enteros y muy grandes monumentos del arte humano, aceptemos que el destino primero e imprescindible del poeta consistirá en eso de conservar la palabra en su vaguedad específica de significación, retirándole, en provecho de su tema, lo menos posible de valor asociativo, sugestivo y musical. Lo menos que puedo conceder es que para que se realice el fenómeno "poesía" todo consiste en conservar en las palabras su fluidez *.

Sígase con cariño un ejemplo aparentemente asombroso. Tómese la *Canção do Exílio.* Cualquier lectura de esos grandes versos nos dará todo el sentido que Gonçalves Dias les dio. ¿Todo? Lentamente, tanto el significado exacto como el sentimiento "incluidos" en la *Canção,* empezarán a barajarse dentro de nosotros, cargándose de mil y un valores, amores, amantes, infancias, juegos, sueños, placeres, nostalgias, conocimientos, y así advertiremos que todos nosotros somos unos exiliados. Todo porque Gonçalves Dias, en ese poema, como en la *Palinódia,* en *Si se morre de amor,* en *I-Juca-Pirama* como en *Narabá,* supo preservarle a la palabra una fluidez originaria que confiere al tema una amplitud considerablemente mayor que la inteligencia consciente y que el exacto sentido **.

* En realidad, el verdadero tema de la poesía es la propia poesía, quiero decir, un primer motor de volubilidad e independencia frente al asunto, que se extrae no sólo de la fluidez musical de la palabra, sino especialmente de la fluidez alógica de la inteligencia. Incluso de la inteligencia consciente. No cabe ninguna duda que el llamado "pensamiento lógico", el devastador racionalismo, es parte mínima tanto de la historia del Homo Sapiens como de la propia vida particular de cada uno de nosotros. Como historia no tiene ni siquiera dos mil años, llenos de interrupciones y ocupando apenas a Europa y sus garras imperialistas en las otras partes de la Tierra. En cuanto a nuestra vida de individuos, todo aquel que se observe en todos sus "defectos", sus "vicios", sus irrupciones instintivas, sus despechos, cóleras, sofismas y abogacías, envidias, celos, tartamudeos del razonamiento, silogismos, supersticiones, tradicionalismos, etc., etc., sabe que en una vida de sesenta años, computados todos los fugaces instantes verdaderamente "lógicos", realmente mandados por la conciencia racional, en una vida de sesenta años no habrá tal vez dos años de ser lógico. Los que tuvieron cuatro serán para nosotros los asombrosos dueños de una virtud y corrección indeseables. Castro Alves fue fuertemente racionalista en su poetizar. En el panorama de nuestro romanticismo es, por cierto, el que presenta más poemas que corresponden exactamente a sus títulos (N. del A.).

** Este párrafo está un poco oscuro, pues fácilmente se podrá confundir este sentir con el verso de Gonçálves Dias, a que aludo ("y todos nosotros somos unos exilados"), con el fenómeno de identificación con la obra de arte, la empatía, la *einfühlen,* la "especie de substitución", determinada por la estética moderna. Esto es también lo que sentimos ante los versos de Castro Alves y mis palabras fueron desafortunadas. Lo que pretendo decir es que, para la realización del fenómeno de la comprensión estética, digamos, de la *einfühlen,* los datos del conocimiento lógico que me son ofrecidos por Gonçalves Dias, debido a su fluidez, no me *localizan* sumisamente en la experiencia personal del poeta ni en el *tema* del exilio de la patria, sino que me permiten cierto tipo de transferencias intuitivas hacia el interior de mi propia experiencia. Con esto, mi libertad y también mi posibilidad de transportarme al estado estético son mucho mayores. En cambio, la nitidez mucho más cruda de los datos de conocimiento que frecuentemente Castro Alves me brinda, me atan, me expulsan de mi ser total, me confinan a mi inteligencia lógica, transportándome a un estado parlante de aprendizaje. Son elementos, fuerzas didácticas, circunscribiéndome a un estado por demás consciente de comparación y crítica. De allí su mucha menor cualidad poética, su menor fuerza para sumergirme en aquel estado lírico de efusión, inmensamente dinámico, que me

Sólo en la auténtica poesía se puede adquirir toda la riqueza y el orgullo del verbo "transleer". La poesía legítima no se lee, se translee. Sólo quien sabe transleer, translocado amigo, es capaz de oír y de entender estrellas.

Castro Alves, dominado por el pantagruelismo carnívoro de la oratoria (que es indispensable no confundir con el delirio verbal, tan habitual en Cruz e Souza)[117], Castro Alves, poeta social, preocupado mucho menos por intuir la vida en poemas que por hacerse comprender, mediante ellos, por las colectividades burguesas *, Castro Alves, en suma, se ocupó de sistematizar el empleo de la palabra en su sentido exacto, iluminándola con una luz nueva y muy perniciosa. La privó por completo de musicalidad, lo que, repito, no debe ser confundido con sonoridad. De la sonoridad necesitaba él, y la empleó con excelencia muchas veces. Pero, en

permita la inmediata y completa identificación con la obra de arte y mi substitución por ella.

Ya se afirmó de ese libro sublime *Imitação de Cristo,* que si el creyente sufre por falta de dinero y lee un capítulo sobre el arrepentimiento del pecado, se consuela tanto como si leyese otro sobre las necesidades terrestres. Eso es en realidad lo que el poema de Gonçalves Dias, de los románticos en general, *Dircen,* los simbolistas y nuestros contemporáneos de calidad, me facultan más que la mayoría de los poemas líricos de Castro Alves y, en general, de los parnasianos. Aquéllos me colocan más en estado de poesía. Mientras que éstos me dejan siempre... comparativo, en estado de verificación. Lo que no es destino que competa al arte sino a la ciencia.

La propia catarsis no tiene nada que ver con eso, en este caso, ya que ella me parece más general que el fenómeno artístico. De hecho, si sufrimos con *Dircen,* por identificación y necesario uso de fuerzas psíquicas, de igual manera, además de la compasión, de la pena (sufrimientos con dolor, propios de la realidad) también sufrimos estéticamente (sufrimiento sin dolor) con la noticia del diario que nos informa que el amante mató a la amada, con la charla de café en que fulano perdió el empleo y está con hambre.

Y de hecho hay quien sienta poesía o busque la base inspiradora de una novela en una noticia periodística, en un episodio cualquiera de la vida ajena. Manuel Bandeira tiene un *Poema tirado de uma Notícia de Jornal* (Poema sacado de una noticia de diario (que está entre lo más intensamente particular de su obra. Tanto el gran poeta contemporáneo nuestro, como los que "se inspiran" en noticias y dramas de la vida real, además del sufrimiento con dolor por la infelicidad ajena, perciben con intensidad dinámica creadora, el estado de catarsis, de sufrimiento purgatorio pero sin dolor, en suma, el estado estético en que están y se realizan en la obra de arte. El *Poema tirado de uma Notícia de Jornal,* de hecho nada tiene que ver con la vida de Bandeira, ni con su estilo de poesía. Pero la fluidez posibilita el tránsito del tema al asunto. Es exactamente, el tema del *Mal Secreto* de Raimundo Correa. La diferencia es que éste, tratando temáticamente su asunto, lo redujo a un dato de conocimiento lógico; mientras que Manuel Bandeira, *a pesar de ser mucho más realista* (pues cuenta un hecho) sin comentarios, conserva la fluidez de las palabras y nos permite por eso una mayor liberación de la conciencia lógica. ¿Será mejor poeta que Raimundo Correa? No tengo el menor interés en discutir cuestiones de altura entre altísimos. Lo que me interesa verificar es que él está, en este caso, dentro de una mejor conceptuación de la poesía.

* Es imprescindible calificar como burguesa a la colectividad que interesa a Castro Alves.

El pueblo y sus expresiones artísticas, usan y abusan de la fluidez de sentido de las palabras. El pueblo se adapta perfectamente a frases, estrofas, oraciones totalmente incomprensibles. El sentido, así como el pensamiento lógico son expresiones de aburguesamiento. La burquesía reniega de las vaguedades, de las evanescencias; es antimusical por excelencia, porque no hay como la semicultura para insuflar la comprensión en la tierra estrecha del pensamiento lógico (N. del A.).

vez de música, la palabra se convirtió en luz, o mejor, en escultura. De subjetiva ella pasó a objetiva. Fue una restricción inmensa, un aletargamiento formidable, la palabra así tomada como algo particular. Tómese, por ejemplo, una descripción de Castro Alves y otra de Varela [118], la diferencia es sensible. Castro Alves es infinitamente más local, más sabroso, más exacto. Uno ve el paisaje y siente el momento, el gusto de la fruta, la humedad del río. En Varela, uno no ve nada, no siente nada real, llega a no comprender de tanto que no ve. No hay nada fijo, como tampoco hay nada que implique la menor fijación. ¡Pero qué dulzura, qué de fantasmas dentro de mí, qué integridad humana! y yo tengo para mí que eso es más poesía, aunque Castro Alves resulte más atractivo. Atrae porque es más fácil; y la pereza tendenciosa de todos nosotros, la ley del menor esfuerzo, nos llevan a aislarnos burguésmente en la... tierra estrecha del pensamiento lógico.

Y de esta sistematización resulta el segundo proceso con que Castro Alves, no sé si cronológicamente, sino por la fuerza de su grandeza, vino a modificar la poética nacional: la sustitución del asunto por el tema. Digámoslo más técnicamente: la sustitución de la melodía por el tema. Aún aquí se trata de un problema de la musicalidad de la poesía, no en sentido sentimental, sino crítico.

El asunto, en poesía, tiene que ser lo que es la melodía infinita en música, un elemento general y genérico, dentro del cual los movimientos del ser vagabundean por contracaminos, encrucijadas, caídas en abismos, fluctuaciones de sentimientos, sensaciones, ideas, juicios. Mientras que el tema en poesía es la restricción del asunto a un solo punto de su trayectoria, de la misma forma que en música es un elemento corto retirado de la melodía. Podría extenderme fecundamente, mostrando hasta qué punto asunto y tema son igualmente distintos en música y en poesía; hasta qué punto la brevedad de un poema no implica muchas veces abandono del asunto por el tema, etc. Quiero, sin embargo, limitarme, remarcar aquí que no me ocupo de la confusión simbolista entre música y poesía, sino de una identidad, por ser, ambas, artes muy hermanas, ambas afiliadas al sonido.

El paisaje de Varela se distingue del de Castro Alves del mismo modo que se distinguen asunto y tema. Es incluso curioso verificar la pobreza temática de un poeta tan paisajista como Varela. Este sí poseía, realmente, el sentimiento de la naturaleza, de manera que el asunto se le ocurre con frecuencia: la naturaleza, el paisaje. Si él habla de una *brauna* *, ésta podía ser perfectamente un roble, mientras que en Castro Alves uno se da cuenta que la *brauna* es realmente una *brauna*. Exigencias lógicas de la nomenclatura, palabras sin fluidez. Castro Alves varía su temática paisajista de manera tan realista, el pormenor difiere tanto de un paisaje a otro, que la mejor conclusión que se puede sacar es que él está descubriendo

* *Brauna:* árbol del Nordeste brasileño de la familia de las leguminosas y de madera durísima (N. del T.).

paisajes reales que efectivamente vio y vivió. Varela se repite, repite los pormenores, es raro que un paisaje suyo no tenga una cascada, de forma que sólo podemos concluir que él sufre una atracción inmensa por la naturaleza y que es particularmente sensible a las cascadas. Así es como la cascada de Varela es un misterio psicológico que interesa desentrañar, mientras que la *brauna* de Castro Alves es una pobre realidad.

Si bien puede aceptarse que Castro Alves, muy razonablemente, con buena técnica de pragmatismo, convierta el asunto de la esclavitud en temas sentimentales particulares (tragedia en el hogar, tragedia en el mar, sirvienta que el señor pierde, voces del Africa, el esclavista, etc., etc.) es, en cambio, más lastimable que desvirtúe la generalidad del amor, inventando temas-imágenes que lo varíen. No niego la variedad con que él supo trasladar el amor a versos, sino que por lo contrario insisto en eso. Porque esta variedad es de carácter meramente consciente, no implica de forma alguna mayor sensibilidad, mayor riqueza del ser. Es antes, más bien, un sutil empobrecimiento. Son creaciones conscientes, son invenciones-metáforas para encantar burgueses, pero que no aluden a la verdadera poesía. *A Hebréia* (La hebrea), *O Vôo do Gênio* (El vuelo del genio), la temática de la *Dama Negra,* el *Tríplice Diadema* (Triple diadema), *Boa Noite* (Buenas noches), *O Adeus de Tereza* (El adiós de Teresa), *O Tonel das Danaides* (El tonel de las danaides), *O Fantasma e A Canção* (El fantasma y la canción), *Fé, Esperança e Caridade* (Fe, Esperanza y Caridad), *Os Anjos da Meia Noite* (Los ángeles de la media noche), *Aquela Mao* (Aquella mano), *Gesso e Bronze* (Yeso y bronce) son pruebas decisivas de un cambio profundo en la concepción temática del amor en la poesía del Brasil. Si es cierto que en muchas otras poesías no hay un tema-imagen propiamente dicho, una idea-metáfora a la que el poeta se aferre intelectualmente para traducir sus impulsos y demás fuerzas amatorias, realmente Castro Alves imponía una sujeción vehemente del asunto a un tema, a una de sus imágenes, a una de sus transubstanciaciones metafóricas. Y eso sería, hasta el advenimiento de la literatura contemporánea, uno de los mayores empobrecimientos de la poesía nacional. En su tiempo, Castro Alves preludiaba el parnasianismo.

Y lo preludió también como artista —cosa que ya varios verificaron *.

* Castro Alves se apega a los retruécanos verbales:

"Onde refervem sóis... e céus... e mundos...
Mais sóis... mais mundos, e onde tudo é teu".

(Donde hierven soles... / y cielos... / y mundos... /
Más soles... / más mundos, y donde todo es tuyo").

tan del gusto de nuestro parnasianismo. Se apega a los poemas comparativos, *Inmensis Orbibus Anguis, O tonel das Danaides, Ashaverus e o Gênio* (Ashaverus y el genio), que habrían de dar *As Pombas* (Las palomas) para la temática de los períodos siguientes. También preludió ciertos procesos aptos para llenar el verso, como la repetición de un calificativo y de un sustantivo para cada hemistiquio, y hasta el curioso endecasílabo lleno totalmente con tres palabras, que Raimundo Correa, principalmente, sistematizaría en *Pequeninos, elásticos, chinos* y otros por el estilo (N. del A.).

En cambio el parnasianismo no supo aceptar de la lección de Castro Alves su mayor defecto artístico: la oratoria. Oratoria que se manifestó menos tal vez en la vacuidad grandilocuente de las tiradas demagogias que en la extensión desmedida. Es cierto que el apego abusivo al *condoreirismo* * llevó a Castro Alves a imágenes de un mal gusto repulsivo, pero a mi ver, el mayor mal de esa oratoria es que Castro Alves, como Rui Barbosa, fue un alargador. Deliraba escuchando los sonidos de su propia voz, habló, habló, habló. A veces llegaba a ser inconcebible que, hábil artista como era, por un lado, no haya visto hasta qué punto falseaba la brevedad de sus temas, extendiéndose con una tenacidad de abogado. No sabía absolutamente pautar el tamaño de sus poesías. *El laço de Fita* (Moño de cinta) despojado de unas tres estrofas centrales, sería también de una primerísima calidad. Lo mismo puede decirse de *Aquela Mao* (Aquella mano). *Em que pensas* (En qué piensas) daría para cuatro o cinco estrofas y no para las dieciséis de que consta. *Manuela, A orfã na sepultura* (La huérfana en la sepultura) son de igual modo, textos innecesariamente largos. El *Adeus, meu canto* (Adiós, mi canto), lindísimo en su primera parte, termina debilitándose a raíz de la existencia de la segunda, ya que tres o cuatro excelentes estrofas bastarían para justificar. Pero las seis octavas de la tercera parte son mero palabrerío reptante. Incluso la misma *Cachoeira de Paulo Afonso,* reducida a una tercera parte, sería excelente. En el *Hino ao Sono* (Himno al sueño) si bien es cierto que el poeta podría suprimir algunas estrofas para valorizar mejor la fuerte carnadura del poema, lo asombroso es que él no haya advertido que ante la belleza de la penúltima estancia, la última era casi necia:

"Mas quando ao brilho rútilo
do dia deslumbrante,
vires a minha amante
que volve para mim,
então ergue-me súbito...
É minha aurora linda...
Meu anjo... mais ainda...
É minha amante enfim!...

Oh sono! Oh Deus notívago!
Doce influência amiga!
Gênio que a Grécia antiga
chamava de Morfeu
ouve!... E se minhas súplicas.

Em breve realizares...
Voto nos teus altares
minha lira de Orfeu..." **.

* M. A. se refiere a la frecuencia abusiva de la figura del cóndor en los poemas de Castro Alves (N. del T.).

** "Pero cuando en el brillo rútilo / Del día deslumbrante, / Vieras a mi amante / que vuelve para mí, / Entonces levántome súbito... / Es mi aurora hermosa... / Mi ángel... más aún... / ¡Es mi amante al fin!... / ¡Oh sueño! ¡Oh Dios noctívago! / ¡Dulce influencia amiga! / Genio que Grecia antigua / Dio en llamar Morfeo / ¡Escucha!... Y si mis súplicas / Pronto realizaras... / Consagro en tus altares / La lira mía de Orfeo..." (N. del T.).

De modo que Castro Alves es uno de los valores más contradictorios de nuestro Brasil. No sólo la época en que vivió era desafortunada, sino que él mismo, por su propia naturaleza, por sus tendencias, era al igual que las flores de la selva, y a más no poder, un espontáneo. Jamás sintió aquella real necesidad de organizar que convierte a Gonçalves Dias, más que a cualquier otro, en un escritor ejemplar. Castro Alves no fue así. Es todo instinto y "bravura". Es todo verbo y sentimiento. En vez de instalarse estáticamente en nuestra conciencia como quien abre el camino de las tradiciones o franquea la puerta de los mares y de cualquier amplitud: con todo su brillo floral, él juega con nuestra condescendencia como un eterno niño-prodigio.

Pero, en este sentido, sigue siendo cierto que él pertenece, hasta ahora, a la imagen más plausible de la mentalidad nacional. Lo cual es una pena para la mentalidad nacional.

CARTA A CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE[119]

10 de noviembre de 1924.

(. . .) TODO se reduce a gustar de la vida y a saber vivirla. Hay una sola manera feliz de vivir la vida: consiste en tener espíritu religioso. Me explico: no se trata de tener espíritu católico o budista, se trata de tener espíritu religioso ante la vida, o sea, de vivir la vida con religión. A mí siempre me gustó mucho vivir, de manera que ninguna manifestación de la vida me resulta indiferente. Aprecio por igual una caminata a pie hasta los altos de Lapa * como una tocata de Bach y pongo el mismo entusiasmo y cariño en suscribir un dístico que habrá de figurar en las paredes de un baile de barrio y que terminará muriendo en la basura, que en una novela a la que daré la imposible eternidad de la publicación.

Pensándolo bien, Drummond, creo que lo que les falta a ciertos jóvenes brasileños de tendencia modernista ** es eso: verdadero amor a la vida. Como no atinaron con el verdadero modo de gustar de la vida, se cansan, se entristecen o entonces simulan alegría, lo que para colmo es mucho más idiota que estar verdaderamente triste. Yo no puedo comprender a un hombre de laboratorio; y todos ustedes, de Rio, de Minas, del Norte me parece que son demasiado laboratoristas. ¡Dios mío! ¡Si yo estuviese en esas tierras admirables en que ustedes viven, con qué gusto, con qué religión recorrería siempre el mismo camino (no hay un mismo camino

* *Lapa* es uno de los barrios más populares de la ciudad de São Paulo (N. del T.).

** El autor se refiere aquí al Modernismo, movimiento que, en Brasil, nada tiene que ver con la corriente homónima que en Hispanoamérica lideró Rubén Darío. "A la poesía de Rubén Darío y sus epígonos —como bien aclara Manuel Bandeira— corresponde aproximadamente en Brasil la de los poetas que, surgidos en el intervalo de los dos movimientos, deben tanto al parnasianismo como al simbolismo".

El repudio de todo pintoresquismo en el análisis de la vida nacional y una nueva concepción del hombre igualmente exigida por el fracaso de la ética tradicional, como también por las sorprendentes conquistas tecnológicas de la época, confluyeron para componer la trama con la que habría de forjarse la problemática de la poesía dada a conocer oficialmente en São Paulo durante la "Semana del arte moderno", en febrero de 1922 (N. del T.).

para los amantes de la tierra) en largas caminatas! ¡Qué diablos! Estudiar es bueno y yo también estudio. Pero después del estudio del libro y del goce del libro, o antes de él, está el estudio y el goce de la acción corporal. En lo que atañe a este punto, yo no le aconsejo nada a nadie, ya que en estas cuestiones los consejos ajenos no cambian a nadie, pero una de las desgracias que impiden la felicidad, que no es otra cosa que naturalidad, consiste en el caso de ustedes en eso: se quedan leyendo en casa, en la redacción del diario, cafeteando con los amigos sobre tal o cual libro, sobre este o aquel escritor, escribiendo cosas después y a propósito de lo charlado, luego una función de cine y finalmente trasnochada con mujeres. ¡Esa no es manera de vivir! Eso es puro vicio. Está muy bien junto con todas las demás formas de vivir, pero así, como algo aislado y continuo, me parece una cosa miserable, decadente y fatalmente ingrata. Es algo horrible. Entiéndeme: yo no ataco, no niego la erudición y la civilización, como hizo Osvaldo * en un momento de ceguera; al contrario, las respeto y aquí tengo también (comedidamente, muy comedidamente) mis fichas de lectura. Pero vivo todo. ¡Qué paseos admirables hago solo! Pero nadie nunca está solo a no ser en especiales estados de alma, raros, en que el cansancio, preocupaciones, dolores demasiado fuertes se apoderan de uno y se produce esa disgregación de los sentidos y de las partes de la inteligencia y de la sensibilidad. Entonces uno se siente solo por muchos que sean los amigos que estén alrededor. De lo contrario, no es así. Un sentido conversa con otro, la razón discute con la imaginación, etc., y es una camaradería sublime entre personas tan íntimas como no lo fueron siquiera los Cástor y Pólux ideales. O si no detenerse y sacarle charla a la gente llamada baja e ignorante. ¡Qué cosa más linda! Entérate de algo que todavía no sabes: es con esa gente que se aprende a sentir y no con la inteligencia y la erudición libresca. Es ella la que conserva el espíritu religioso de la vida y lo hace todo de un modo sublime en un ritual lúcido de religión. En mi "Carnaval Carioca", cuento un episodio que presencié en plena avenida Rio Branco **. Había un grupo de negros baliando samba y entre ellos una negra joven que bailaba mejor que los demás. Los movimientos eran los mismos, la misma habilidad, la misma sensualidad, pero ella era mejor. Tal vez porque los demás hacían aquello un poco mecánicamente, como de memoria, mirando a la gente que los rodeaba o a los coches que pasaban. Ella, no. Bailaba con religión. No miraba hacia ningún lado. Vivía la danza. Y era sublime. Este es un ejemplo en el que he pensado muchas veces. Esa negra me enseñó lo que millones —millones es una exageración— lo que muchos libros no me enseñaron. Ella me enseñó la felicidad. ¡Bueno! no hace falta cantar loas a la vida para ser feliz en ella (. . .). A pesar de todo el escepticismo, a pesar de todo el pesimismo y a pesar de todo el siglo XIX, sé ingenuo, sé tonto, pero cree realmente que un sacrificio

* M. A. se refiere a Osvaldo de Andrade (N. del T.).
** Una de las más famosas avenidas de Rio de Janeiro (N. del T.).

es algo hermoso. Lo propio de la juventud es creer y muchos jóvenes no creen. ¡Qué terrible! Fíjate en la muchachada actual de Alemania, de Inglaterra, de Francia, de los Estados Unidos, y de todas partes: es capaz de creer y lo muestra a las claras, Carlos, y tal vez, sin que lo hagan conscientemente, se sacrifican. Tenemos que darle al Brasil lo que no tiene y en razón de lo cual hasta ahora no vivió, tenemos que darle un alma al Brasil y por eso todo sacrificio es grandioso, es sublime. Y nos da la felicidad. Yo me sacrifiqué enteramente y cuando en ciertos momentos de conciencia pienso en mí, apenas puedo respirar, casi gimo en la plétora de mi felicidad. Toda mi obra es transitoria y caduca, lo sé. Y yo quiero que ella sea transitoria. Con la inteligencia no pequeña que Dios me dio y con mis estudios, estoy seguro que podré hacer una obra más o menos duradera. ¿Pero qué me importa la eternidad entre los hombres de la tierra y la celebridad? Que se vayan a la mierda. Yo no amo el Brasil espiritualmente más que a Francia o a la Cochinchina. Pero es en Brasil donde me toca vivir y ahora no pienso sino en él y por él todo lo sacrifiqué. El idioma en que escribo, las ilusiones que alimento, los modernismos que invento son para el Brasil. No sé si esto tiene algún mérito pero me hace feliz, y la felicidad es la única razón de ser en la vida. Confieso que hizo falta coraje, porque son muchas las vanidades. Pero el ser humano tiene la propiedad de reemplazar una vanidad por otra. Es lo que yo hice. Mi vanidad, hoy día, consiste en ser transitorio. Deshago mi obra. Escribo en una lengua imbécil, pienso ingenuo, nada más que para llamar la atención de quienes son más fuertes que yo, hacia ese monstruo blando e indeciso que es Brasil. Los genios nacionales no aparecen por generación espontánea. Nacen gracias a que un cúmulo de sacrificios humanos anteriores les preparó la altura necesaria desde la cual pueden descubrir y revelar una nación. ¿Qué me importa que mi obra no perdure? Es una veleidad idiota la de pensar en perdurar, sobre todo cuando no se siente dentro del cuerpo aquella fatalidad ineluctable que mueve la mano de los genios. Lo importante no es perdurar sino vivir. Yo vivo. Ustedes, en cambio no viven porque son unos desarraigados y no tienen el valor suficiente para ser ustedes mismos (. . .).

CARTA A ANTONIO CANDIDO[120]

San Pablo, 18-I-43.

Mi querido (y sinceramente "querido", estimado) Antonio Cándido.

Recibí tu carta que leí cuidadosamente, tratando de mantener el mayor equilibrio interior posible, y dominar el extraordinario placer que me causaba, y me causa. Ante todo tenemos que admitir que fuiste un poco apresurado al juzgar el "Café". Incluso si juzgaste bien. En cualquier caso, nunca robé la opinión de nadie y, por supuesto, me quedo deseando que en una lectura solitaria puedas ver si un juicio pormenorizado confirma o no la opinión de ahora. Pero es necesario esperar algún tiempo.

Cuando ustedes se fueron, me quedé muy tenso, con ganas de retomar en seguida el texto de "Café"[121] y preparar de inmediato algo así como una "redacción definitiva" para pasárselas. Pero no puede ser. Lo que hasta aquí llevo hecho, aun reconociendo que muchas partes, principalmente del poema, me parezcan definitivas, no es sino una redacción para gobierno y trabajo del compositor. Ciertamente, aún no es la obra, vanidosamente sólo mía, que yo publicaré un día, sin música, para los que quieran leerme.

Esa es, por lo demás, una de las tragedias de este "caso". Hay una "vanidad" en "Café" que hasta llega a repugnarme y por la que tal vez yo sea castigado. Es que tratándose apenas de un libreto, no debía haber dado a mis textos el exceso de cuidado artístico que les di. Ellos se volvieron muy independientes, a pesar de las mil y una intenciones musicales a que pude haberme sujetado confortablemente por saber bastante música. ¿Quieres un ejemplo muy característico? Es el "Canon de las Asustadas". No hay ninguna duda que lo hice respondiendo a un propósito puramente musical, sujetándolo a cortes rítmicos tales que obligan a la entrada canónica de las tres voces corales femeninas que cantan consecutivamente la misma melodía. ¡Pero el problema, Dios mío, es que yo sé música! ¡De modo tal que en vez de facilitar un texto cualquiera,

una miserable cuadrilla en redondillas, sobre la que un compositor inventase de sopetón la idea polifónica de un canon, porque sólo su melodía, sólo ella, se prestaba a eso, yo usurpé el valor exclusivamente musical del canon, su expresividad psicológica ¡y la puse en mi texto! ¡Y así, lo que terminó siendo canónico fue el texto! Es en el texto donde las palabras se asustan, trepan unas sobre otras, corren jadeando. Y la conclusión deplorable a la que estoy honestamente obligado a llegar es que en vez de auxiliar al compositor como debía, yo le robé. No hay por qué creer que el compositor pueda sacar un buen canon de mi texto. Por el contrario: lo más probable es que el canon musical quede definitivamente perjudicado. Es algo por demás sabido que no son los mejores textos los que provocan las mejores músicas. Principalmente, en el caso de la música teatral cuya audibilidad textual suele ser muy incorrecta. Pero lo peor no es eso. Lo peor es que probablemente yo haya succionado la musicalidad de la música al colocarla en mi texto.

Fue mi pecado de soberbia. Completada la concepción de la obra *teatral,* habiéndole imaginado la marcación casi completa del movimiento escénico, me propuse honestamente escribir textos sin grandes pretensiones literarias, que tan sólo afirmasen claramente las ideas generatrices y... didácticas. Así empecé pero en seguida me resultó imposible proseguir. Yo creo que tú lo sabes: la obra de arte estéticamente maltratada siempre me repugnó hasta la abyección. Al músico y a la música los mandé a la esquina a ver si llovía y me ocupé exclusivamente de mí, de "mi" obra.

Por lo demás, si algo reforzó aún más esa interferencia de la vanidad fue justamente el hecho de que yo hubiera ido a caer en esa endiablada escena de la discusión entre dueños y colonos en la que tú y Gilda * manifiestan reservas más fuertes, y que a mí me parece la más defectuosa de todas. Exactamente: es la que produce mayor malestar en la lectura.

Esta escena era, primitivamente, la que abría la representación. Tal vez, incluso, fuese preferible que no contase este "secreto" mío, de artista. Fíjate que hubiera sido mucho más lógico, mucho más natural como exposición del tema, que la obra se iniciase con la escena del cafetal, y que el acto terminase con la escena del galpón del puerto. Pero ocurre que también el segundo acto empezaba con el "Exodo" y acababa con la "Cámara-Ballet", error más que evidente por dos razones. Terminar en seguida el segundo acto, con la comicidad innegable del "Cámara-Ballet" implicaba perjudicar la validez moral del espectáculo. El espectador hubiera salido del teatro demasiado divertido, con muchas ganas de reírse en compañía de sus conocidos e invitarlos a tomar una cerveza en alguno de los *Franciscanos* [122] de este mundo. Pues bien: eso era algo, que yo no quería. El teatro es fundamental y esencialmente pueblo, y si nosotros, resecos de cultura y erudición, podemos ser más o menos refrac-

* Mário de Andrade se refiere aquí a la esposa de Antônio Cândido (N. del T.).

tarios a esa funcionalidad educativa del teatro, yo no quería ni quiero olvidar que hice una obra voluntariamente popular. Para el pueblo. Poco importa, por eso, la perfección formal de los versos. Pues bien: trasladando el "Exodo", de efecto visual y musical creo que muy dramático, al final del acto, el efecto moral sobre el pueblo resultaba pesaroso, premonitorio de posibles inconformismos. Frente a esos dos errores —el defecto moral derivado de la comicidad del "Cámara-Ballet", que resultaba desmoralizador del público en general, y el defecto estético, que perjudicaba la gradual intensificación dramática del tema, decidí cambiar de lugar las dos escenas.

En seguida surgió la modulación rítmica: urbano = Cámara-Ballet → rural = Exodo → urbano = la revolución del tercer acto. Y me sentí obligado a obedecer a ella también en el primer acto, cambiando de lugar las escenas.

Primer Acto	*Segundo Acto*	*Tercer Acto*
Urbano → Rural	Urbano → Rural	→ Urbano
P. Parado → Comp. Caf.	→ Cámara → Exodo	→ Día Nuevo

Me pareció que así la graduación seguida en la presentación del tema preparaba mejor la aparición de la farsa del "Cámara-Ballet", que, hay que reconocerlo, es un poco grosera. En esta distribución rítmica del tema la cosa mejora porque en la primera escena los estibadores están esperando noticias sobre ciertas medidas que los diarios tienen que publicar. Ya en la segunda escena, los comisarios comunican oficialmente que el gobierno prometió tomar medidas a través de las cámaras. Y entonces, el segundo acto se abre sin demasiada presión sobre el argumento denunciando lo que esas cámaras son en verdad.

Pero, volviendo a esa terrible escena de la discusión. Era la primera de la pieza, y como yo no tenía todavía la intención de escribir poemas sino textos para musicalizarlos, no había motivos para esperar la llegada de la "inspiración" y tampoco seguirla, una vez que eligiese por donde empezar. Me puse a escribir y al rato me detuve horrorizado. Los dueños aparecen en el momento en que el viejo colono, de tan desanimado, le da un puntapié al árbol de café. La frase de los dueños "naturalistamente" sería algo parecido a:

—¿Pero ustedes no saben que está prohibido maltratar a los árboles?

¡Imagínate, no más, una frase de este tipo, cantada, lo ridícula que queda! El canto, por la misma razón de ser anti-naturalista, tiene sus exigencias textuales. Mi equívoco consistía en que yo había imaginado mi texto *hablado* cuando en realidad tenía que ser *cantado*. Y el drama, ahora el mío, empezó: yo tenía que encontrar el "tono" de mis textos. Fue un sálvese-quien-pueda y unos quince días de indecisión feroz. Traté

de inspirarme en la tragedia griega, releí textos, no pasaba nada. Ni siquiera con Shakespeare. Volví a las danzas dramáticas folklóricas que había recopilado y nada. Hasta que de pura casualidad, la traducción de Osian hermosamente hecha por Octaviano [123] me trajo el recuerdo de los bardos celtas. Pero los auténticos, no los de Osian. Y fue un deslumbramiento. No había nada más que discutir. ¡Había llegado típicamente, en el sentido más romántico, la Inspiración! De pronto un párrafo, un poema, sin nexo, sin orden, sin conexión. A veces ni siquiera podía terminar la lectura de un poema, dejaba el libro y me ponía a escribir. Me inspiré, plagié francamente, *"anatolefrancescamente"*. Un poema de invocación a los cerdos me dio la invocación al "pequeño grano de café". En cuatro o cinco días tenía el poema totalmente escrito, con excepción de la *Endeixa da Mãe ("Endecha de la madre")* que no sabía cómo resolver.

Lo cierto es que todavía yo no había encontrado mi tono. La cosa estaba todavía gradilocuentemente bárdica, los poemas eran bastante malos, a mi ver. Y de todo ello poca cosa quedó. Habrá quedado un substrato más que la realidad de los poemas —y nadie nunca se acordaría de los bardos celtas y de mis plagios, si yo no lo confesase. Pero ocurre que en estos días ando temerosamente enamorado de los misterios de la creación artística como para confesar lealmente estas cosas, como ya lo hice, a varias personas. Debo "mi" "Café" a los bardos celtas.

Pero ya entonces sentía el deseo solapado de celebrar, dentro del tono impersonal general del tema, mi ciudad y los cafetales de mi tierra. Y así decidí intercalar la evocación en el poema del "Exodo". Finalmente, había encontrado *mi* tono. Es curioso que todos los demás poemas difieran sensiblemente de ése en ciertos detalles sentimentales de hechura. Casi todo, o todo, es de una dureza poco menos que ríspida, desde el punto de vista de la composición; hay una ausencia notable de adjetivos calificativos, mientras que la evocación de São Paulo se desparrama en mil y un adjetivos calificativos sentimentales. Pero todo derivó de ella.

Y sólo entonces tuve que llenar la laguna del poema: la escena de la discusión. Es el único diálogo de toda la obra; no logré darle valor poemático. Aquí entra la música con su jueguito. Fíjate: en todos los diálogos de las tragedias habladas en verso, siempre que el autor se ve obligado a emplear frases cortas, como en las charlas explicativas, pierde, por grande que sea, su capacidad poemática. Es en las "tiradas", como puede verse sistemáticamente en Shakespeare, en las oraciones más largas, donde él logra conferirle al texto el clima, no exactamente de "poesía", de "lirismo", sino precisamente poemático. Y son contadas las ocasiones en que la altura decae.

Me consolé con eso y terminé dejando la discusión sobre esa escena en el estado desvalorizado en que está hoy. Tengo, además, otro consuelo. Y es el de creer que, una vez musicalizada, llegará a ser la más "viviente", la más vivificante de las escenas, por la variedad de efectos musicales,

contrastes de timbres, por los varios procesos aplicados para tratar polifónicamente la coral, por la riqueza de movimientos diferentes reunidos allí. Pero, bien pudiera ser que no, ya que también estoy convencido de que es la parte más débil de mi texto. Pero eso no implica que esté de acuerdo con Gilda: la demagogia de los comisarios está enteramente construida con recursos "folklóricos": es decir con frases hechas de la demagogia nacional y expresamente construida para volver abyecta la retórica y, en consecuencia, el grupo. Tu objeción, en cambio, me parece mucho más válida. Algunas frases ya empiezan de una manera que me desagrada francamente y destacándose de un modo nítido de la inferioridad del conjunto como indignas de él. Ya decidí que a muchas voy a modificarlas y a otras las voy a eliminar.

Pero ahora, para terminar, vuelvo al principio: lo que ante todo necesita "Café" es un buen descanso, como el legítimo, del que dicen que es más concentrado después de dormir un año en la saca. Trabajé en él durante tres meses de iluminaciones sublimes y angustias implacables, de octubre a diciembre. Llegué a leer entre líneas con verdadera eficacia y terminé totalmente disgustado conmigo mismo y desesperado de la obra, ya sin ninguna capacidad de ver. Pero no era esa insatisfacción fatal y al fin y al cabo honrosa que todo artista siente cuando da por terminada su obra. Y él la finaliza, no porque la obra no pueda ser mejor, sino porque él no la puede hacer mejor. ¡Todas las obras de arte, Dios mío, son obras en que el artista fracasó!

Pero lo que ocurría conmigo era que ninguna de mis opiniones duraba más de dos segundos, y yo ya no podía responder por mí. Fue por eso que hice esa lectura con amigos de espíritu tan diverso como los que reuní. Y un sapo [124] argentino que a última hora saltó a mis brazos. Ahora sé, gracias a ustedes, que la obra podrá vivir sola, libre de mí, por el mundo. Lo que necesita ahora es descansar. Dentro de cinco o seis meses, después que la haya traicionado bastante con otros amores, entonces podré saborear mejor su gusto.

MÁRIO

CARTA A MANUEL BANDEIRA

(1925)

MANUEL:

Te escribo estas líneas desde la cama donde me metí a raíz de una herida en la rodilla, que no termina de cerrarse. Estoy enfermo. Y las enfermedades que a uno lo cansan, irritan, son horrorosas.

Recién nomás recibí tu carta con las observaciones de la persona de la que me hablaste y que a tu juicio es alguien inteligente. Lo creo porque lo dices tú, pero sus observaciones no lo demuestran demasiado. Tú ya me transcribiste algunas en tu carta anterior que merecían una respuesta extensa. Tenía la intención de postergarla hasta un momento más placentero que este.

Pero decidí reunir todo y contestarte ahora. Que no te engañe el tono, es un poco fatigado y algo irritante. Pon eso a cuenta de la enfermedad porque estoy enfermo de verdad. Me parece, por otro lado, que además del malestar físico estoy de nuevo con un gran agotamiento intelectual. Ya no puedo ocultármelo. Te pido, por eso, que sepas perdonar todo lo que no fuere de tu agrado y empiezo de una vez. Primero contigo.

Dejemos la plegaria de lado. Estoy de acuerdo contigo. Veamos ahora mismo la cuestión del brasileño *. Hay una observación general que vale para ti y para los demás no vale, porque son gente que desconoce las condiciones en que vivo y escribo. Ven el hecho y critican el hecho y está muy bien; no puedo exigir que sea de otro modo. Pero tú cometes varias injusticias que subrayo ya aunque no quiera con eso prescindir de tus críticas. Por el contrario, incluso la injusticia es útil para una persona como yo, siempre abierta, curiosa, empeñada en aprender a ser mejor. Quiero que lo comprendas, Manuel, el proyecto al que me lancé es algo

* M. A. alude aquí al *idioma brasileño.* A diferencia de la lengua que se habla en el pequeño país peninsular europeo, el portugués de Brasil presentaría, a juicio del autor, rasgos tipificadores que permitirían construir con él una lengua autóctona, gramatical, sintáctica y lexicográficamente bien perfilada (N. del T.).

inmenso, enorme, algo que no puede llevar a cabo un hombre solo. Y tú sabes muy bien que yo no soy rata de biblioteca. No puedo ir construyendo en el silencio y en el trabajo oculto toda una gramática brasileña, para después, de golpe, paf, arrojársela a la gente por la cabeza. Necesito de la ayuda de los demás porque, lo confieso con toda franqueza, si bien no soy un ignorante en cuestiones de idioma y pueda afirmar a pulmón pleno que sé el portugués mejor que muchísimos, no soy fuerte en el asunto. No lo soy. Necesito que otros me ayuden para que yo pueda realizar lo que me propongo: *contribuir* a la formación literaria, vale decir culta, de la lengua brasileña. No quiero que tú pienses que proyecto crear una nueva lengua, como se dice que lo hicieron Dante y Camoens, sobre todo el primero. Afirmación que me parece realmente ridícula, porque Dante sería incapaz de escribir en el italiano de la *Comedia* si antes de él no hubiesen existido la escuela siciliana y todos los trovadores que ya escribían en lengua vulgar. Ellos fueron quienes hicieron posible la existencia de un Dante para la lengua italiana, como los cronistas y cantadores portugueses facultaron el portugués de Camoens. En aquellos tiempos, como es natural, se hacía todo intuitivamente. Hoy eso ya no es posible porque existe la crítica, todo lo pertinente a la filología está bien estudiado y sigue vigente, y nuestro tiempo, en fin, es el que es. Por eso, lo que ellos hacían intuitivamente, lo hago hoy yo mediante crítica y sistematizaciones. Pero no con toda la crítica y toda la sistematización que serían deseables, debido a las condiciones en que vivo. Primero: soy una persona que vive en el sentido extenso y gustoso de la palabra. Nada de bibliotecas a puertas cerradas. Soy un hombre de la calle. ¡Diablos! ¡Cómo cansa escribir acostado! Tengo un poder de convocar fiestas, invitaciones, amistades, paseos, que satisfago religiosamente. A la cuestión de la celebridad y eternidad de mi nombre no le concedo la mínima importancia. No tengo ninguna aspiración en ese sentido. Escribo, ante todo, porque amo a los hombres. En mí todo proviene de ahí. Amo y por eso siento estas ganas de escribir: me intereso por lo que le ocurre al hombre, por sus problemas y necesidades. En segundo lugar, escribo por necesidad personal. Tengo ganas de escribir y escribo. (Esto vale para el caso de los versos). Pero incluso esto aún puede ser, psicológicamente hablando, reducido a un fenómeno de amor, porque nadie escribe para sí mismo a no ser un monstruo de vanidad. Uno escribe para que lo quieran, para atraer, encantar, etcétera. Además, tengo mis ocupaciones, cuyo formidable volumen, tú bien conoces. No hay arte que yo no ame y por cuyos problemas estéticos no me interese. Estudio mucho Psicología. Estética. Filosofía. Lenguas. Filología. Sociología, etcétera, etcétera. Es demasiado. Es dispersivo. Pero ya te dije que *vivo* disfrutando, no vivo para ser célebre. La parte mesiánica de mi esfuerzo, el hecho de sacrificar mis obras, escribiéndolas en una lengua que todavía no es lengua alguna, no es un sacrificio a lo Jesús, es una necesidad fatal de mi espíritu y de mi ma-

nera de amar, nada más. ¡Y además están mis clases! Pero de ahí a pensar, como se piensa o como tú mismo crees, que estoy procediendo con liviandad en esta cuestión de escribir brasileño, hay un largo trecho, mi querido Manuel. No, señor. No soy frívolo, de ningún modo. He reflexionado mucho acerca de lo que estoy haciendo y creo que ya no hay aspecto de esta cuestión a propósito del cual no haya pensado y cavilado. Tú dices, por ejemplo, que yo, en lugar de estar escribiendo en brasileño estoy escribiendo en paulista. Es una gran injusticia. Me he preocupado mucho para no escribir en paulista y es por eso que a ciertos italianismos pintorescos que yo empleaba antes, como *pândega* (jarana), empecé por retirarlos de mi escritura actual. Veremos más adelante qué es lo que se puede aprovechar de ellos. Por ahora el problema es brasileño y nacional. Ahora bien: tú debes tener en cuenta que pequeñas diferencias entre el habla de una y otra región brasileña son fatales, no sólo en la pronunciación como también en la sintaxis. Es algo que ocurre en todos los países grandes e incluso en los pequeños. Son diferencias léxicas y sintácticas. No estoy escribiendo en paulista, de ninguna manera. Al contrario, y hasta tal punto que introduzco en mi lenguaje brasileño de ahora términos del norte y del sur. Pero, y aquí se comete otra injusticia, ustedes no vieron sino la parte más pequeña de lo que llevo hecho en tal sentido. Vieron un artículo o dos y se ponen a criticar como si fuese una obra entera. Pido un poco de paciencia; esperen a que por lo menos salga un libro. El artículo sobre ti fue y es, en ese sentido, una tentativa inicial. Allí, por ejemplo, el verbo haber aparece infinidad de veces. Ahora empleo sistemáticamente el verbo tener, salvo en casos especialísimos, como "no hay medio de", "hubo hace tiempo", etcétera. E incluso en estos, en vez de *"Há que tempo"* (hubo hace tiempo) prefiero el verbo *hacer*. "Hace tanto tiempo", según el sentido de la frase.

¿Por qué? Porque se trata, mi querido, de una sistematización culta y no de una fotografía de lo popular. Ahora bien: esa sistematización tiene que ser fatalmente personal. No puede ser de otra forma pues se trata de algo que estoy comenzando y no extrayendo de una gramática entera o de hechos documentados por la escritura culta y literaria. Ni se me ocurre que mi brasileño —*el estilo que adopté*— vaya a convertirse en el idioma brasileño del futuro. No tengo esa pretensión, te lo juro. Por otro lado, si yo no realizase esa sistematización sería un escritor sentimentalmente popular y quiero ser un escritor culto y literario. No le tengo miedo a estas palabras ni caí en la admiración incondicional y sentimental de Osvaldo. La cuestión es otra. Soy un fenómeno culto, lo sé y no me aparto de eso y no lo desdeño. Ahora bien: en unas cartas escritas alegremente para mis amigos, en broma, con un propósito claramente pintoresquista, recurro a ciertas exageraciones festivas, sin otra intención que la de hacer reír. Eso no quiere decir que vaya a escribir siempre así en mis artículos. No. Por más que yo escriba, ahora directa y llanamente, todavía distingo entre lo que es escribir para el público y

escribir para los amigos. Las cartas que te envío son tuyas. Si yo llegara a morir mañana no quiero que las publiques. Ni siquiera después de la muerte de nosotros dos quiero un epistolario a lo Wagner-Liszt. Tales cosas pueden ser importantes, no lo dudo, cuando se trata de un Wagner o de un Liszt que hicieron arte también para eternizarse. Yo amo la muerte que termina con todo. Lo que no se extingue es el alma y ella que se vaya a vivir contemplando a Dios. Paso ahora a los casos particulares. Tú tienes razón: la segunda persona del imperativo de *hacer* en brasileño es *faz* y no *faze*. *Mas porém* (Pero sin embargo) —no es intolerable. Existe en italiano. Es una redundancia. Tu observación es razonable en el caso de la plegaria. Allí no sirve y usarla fue realmente pura afectación. Saldrá en el texto de una conferencia, en la *Revista do Brasil* *. Allí no es afectación, es una broma, lo usé para divertir. Porque me pareció pintoresco y nada más. En el *Losango Caqui* que traduje de punta a punta al brasileño, aparece una vez. Admirablemente empleado. Es el caso de una afirmativa enérgica e hizo que el ritmo del verso se desentumeciese deslumbrantemente y galopase con holgura. Es un poema en el que yo le digo al teniente que da órdenes de ejercicios y que está restringiendo mi libertad, que él puede dar todos las órdenes que quiera, que mis brazos, mis piernas y ojos le obedecerán. . .

"Mas porém da caserna dum corpo que eu sei
Sai o exército desordenado, meu sublime", etc. **

Fíjate qué eficacia rítmica y psicológica. Yo afirmo con energía individualista que en eso el teniente no manda a nadie. Eso es mío y sólo mío, los sarcasmos, los sentimientos, las pasiones. La adversativa duplicada vale oro ahí. Y después el ritmo. El primer verso galopa firme: "pacatám, pacatám, pacatám, pacatám" y después todo se dispersa, cada potro va hacia su lado en apasionado desorden. Hay casos como este. Puse ese "hay casos" aquí para doblar la esquina y entrar en lo que tú llamas mi afectación. Tú tienes razón. Pero no puedo escapar de ella por ahora porque esa afectación es psicológica. Mi naturalidad ahora es la afectación porque el problema no deja de preocuparme en ningún momento y por eso desvirtúa mi modo de ser natural. Estoy en época de transición. Estoy creando un nuevo modo natural. Por el momento se ve en ello mucha afectación. Pero me pregunto si no fue acaso la afectación lo que nos hizo vigilar tu escritura y colocar el pronombre aquí porque Camoens lo había colocado allí. Así fue, sin duda. Fue la afectación lo que te llevó a escribir atentamente, a la manera de los portugueses, una infinidad de trabajos. Y a mí también. Y a todo el mundo. Después, y por eso mismo, la afectación se convirtió en algo general y cambió de nombre. Un argu-

* *Revista del Brasil,* una de las mejores publicaciones culturales de los años 20, en Brasil (N. del T.).

** "Pero sin embargo, del cuartel de un cuerpo que yo conozco / sale, sublime señor, el ejército desordenado" (N. del T.).

mento más a favor tuyo: yo por ahora cometo las exageraciones y tengo los defectos naturales en las revoluciones y en los comienzos. Creo que ese es mi destino... ¡Paciencia! Pero, por otro lado, Manuel, muchas cosas que a ti parecen afectación y en las que la influencia y la formación lusitanas son muy fuertes, para mí no son afectaciones ya que siempre las viví intensamente en Brasil. De los versos metrificados que todavía guardo inéditos, muchos son nacionalistas y hasta regionalistas. A algunos de ellos, incluso cuando los releo, me arrepiento de no haberlos publicado en su momento.

Para agregar a las observaciones sobre el asunto del *Mas porém:* lo más importante que saqué de la observación de ese asunto es la tendencia que tenemos los brasileños a substituir el *mas* por el *porém* (pero), que a nosotros nos parece más fuerte. Es sumamente raro que un portugués comience la oración con un *Porém,* al que sólo usa en mitad de la oración. Para empezar la frase, el portugués usa generalmente el *mas.* Nosotros usamos constantemente el *porém.* Me refiero al lenguaje hablado, principalmente al popular. Fenómeno general del norte al sur del país. En este orden no realicé ningún estudio sistemático porque también el *mas* es muy usado. Pero empecé a usar el *porém* en los comienzos de frase.

Otra observación general: constantemente se me escapan lusitanismos substituibles. Es lógico. No olvides que hace 32 años que escribo en portugués. En el artículo sobre ti hay un buena cantidad de ellos. Roma no se hizo en un solo día. Son mis nuevos vicios-de-lenguaje.

Con respecto a mis sistematizaciones, tú piensas que ellas son muy apresuradas. No lo son de ninguna manera. Generalizas, como yo no me atrevo a hacer, reglas que sólo prescribí para mí mismo. Como en el caso del pronombre oblicuo que es uno de los más importantes. Tú dices que lo que caracteriza el lenguaje brasileño en ese sentido es la variabilidad de la colocación del pronombre, ya sea antes, ya después del verbo. No es así. La variabilidad es mucho mayor en el portugués literario. Es una cuestión de eufonía nacida *del modo lusitano de dicción.* Nosotros, los brasileños, generalmente anteponemos el pronombre al verbo. Digo, generalmente. Hay, sin embargo, algunos verbos en los que se formó como una locución del pronombre y del verbo con éste colocado en primer término. Es lo que pasó con el verbo sentar. Y hay casos de expresiones de intimación, imperativas, en que el verbo viene siempre o casi siempre antes del pronombre. Tú citas algunos ejemplos que yo ya conozco y en los que he pensado mucho. Es un asunto que todavía no resolví bien y si conocieses mi *Fraulein* verías que empleo varias veces el error "que matou-se" (que matóse) y otros análogos. El pronombre antepuesto al verbo no es invariable en mi sistematización, es tan sólo general; en las intimaciones pospongo el pronombre. Lo mismo ocurre, casi siempre, con el verbo sentar. No te olvides de una cosa: sistematización no quiere decir generalización. Y hay otras que estoy haciendo y que tam-

bién son interesantes. Entre ellas la del calificativo que nosotros generalmente posponemos al substantivo. La sustitución de la preposición "a" por otras, es una más entre ellas. En el brasileño la preposición "a" casi no existe. ¿Estará destinada a desaparecer? No lo sé. En todo caso quedará limitada a muy pocas regencias. El diminutivo, el aumentativo, el superlativo, sustituido por "muy", por "demasiado" según el caso. Quiero que comprendas, Manuel, yo empobrecí mis medios de expresión. No tengo ninguna duda al respecto. Los empobrecí conscientemente. Hay una frase de Machado de Assis que aguijonea constantemente mi memoria: "Algo hay que sacrificar". Yo me sacrifico y es posible que eso reporte algún beneficio. Ahora bien, hacer como tú quieres, todo con restricciones, todo calculando, usar *pra* y también *para,* emplear algo sin dejar de contemplar aquellos casos en que no se lo empleará, exige un genio del que yo carezco. Voy hasta el final. Soy hombre de un solo Dios. No entiendo las revoluciones que se hacen con guantes de cabritilla. El propio Procurador de la República dijo que fue por ese motivo que fracasó Isidoro. Es el caso de quienes quisieron ser modernistas y pasadistas al mismo tiempo. No sé ser así. Puede que la culpa sea mía. Paciencia.

Empecé, además, a usar lugares comunes brasileños. Es un medio de generalizar, de humanizar mi escritura. No hay duda que yo no digo "un calor senegaleño" sino "un sol que derretía pajaritos". Si tú sabes de algunos de éstos, del norte o del sur, envíamelos.

Y en cuanto a ti no tengo nada más que decirte. Vayamos ahora al anónimo autor sobre el cual, después de mucho tratar de imaginarme quién podría ser, decidí que no sé quién es.

El título del artículo "Me parece que para Mario de Andrade" es una de las ironías más admirables que conozco. Y allí se acabó todo el ingenio del susodicho. El resto de las ironías o no vale nada o es crueldad gratuita. El empieza por decir que yo no sé escribir en portugués. Es una injusticia. Sé hacerlo mejor que la mayoría de los que escriben. Estudié el portugués y soy consciente de mis errores. Al menos, de la gran mayoría de ellos. Del hombre que publicó los artículos aparecidos en la *Revista do Brasil,* antes del "Manuel Bandeira", no se puede decir, sin cometer una injusticia grave, que no sabe el portugués. Por lo tanto, el autor en cuestión o me desconoce y entonces lo suyo respecto a mí es ligereza, o fue injusto y por lo tanto tiene una mala voluntad que trata de simular que no tiene. Es falso que los brasileños digan generalmente "Eu *lhe* vi ontem" (Yo *le* vi ayer). Esta manera de expresarse existe pero es mucho más usual que uno diga: "Eu vi você ontem" (Ayer te vi), "eu vi a senhora ontem na cidade" (Ayer la vi a usted en el centro). Y como no se puede volver intransitivos verbos como *ver* y otros, porque el propio pueblo se vale de ellos como transitivos en casos en que el pronombre no entra en una sistematización, en el lenguaje literario tales casos siguen siendo modismos, vicios que sólo pueden ser usados para evidenciar lo

pintoresco del habla de un personaje. Lo mismo ocurre con el "Encontrei ele doente" (Encontré *a él* enfermo). No hay ninguna lengua en que el pronombre sujeto se emplee como complemento como ocurre aquí. El escritor brasileño puede, sin embargo, escribir: "Deixe ele ficar aí" (Déjalo *a él* quedarse ahí) porque en este caso *él* es sujeto, o puede ser considerado como sujeto del verbo *quedar.*

El anónimo ataca mi "Si contara y explicara...". Dice que el pueblo no lo usa. Es cierto. Se trata de una sistematización por analogía. Si te acercas a una ronda bien *nativa* y preguntas: ¿De qué se trata? Alguien te responderá: "Se trata de...". Puedo jurártelo. El hombre dice además que la frase quedó confusa. Así sería, realmente, si yo hubiese escrito *se (es decir, lo que en español equivaldría al prefijo se)* y no si *(o sea el si que en español opera como conjunción que denota condición).* Esto muestra, por lo demás, que el hombre poco sabe de portugués porque al estar el verbo, ya en condicional, no podría yo emplear el condicionalísimo "si" que pide el verbo en el imperfecto del negativo o del subjuntivo. "Si contase..." o "Si contaba o no, es cosa que no sé, etc....". De hecho, allí hay algo confuso, pero se trata, sin embargo, de algo muy distinto de lo que él supone. La confusión que hay es entre el *se* como pronombre personal, que determina, y que allí se refiere a Manuel Bandeira, y el *se* pronombre impersonal, equivalente al *on* francés y que yo ahora sólo uso con el "a gente" (uno). No hay duda que me contradije al emplear más adelante el *"chamar-lhe-iam"* ("habrían de llamarlo"). Fue un lusitanismo *(en brasileño, como diría Mário de Andrade sería "o chamariam")* que se me escapó por la razón que te di antes: voy hasta el final para luego volver sobre la cuestión de los pronombres. El hombre cree que debiera decir *rijeza* por *rigides* (rigidez). Tiene razón. Si me hubiese acordado habría escrito *rijeza:* aún hoy lo uso como pipa...

En el caso del *pra* (para), ahí están ustedes en contradicción. Tú crees que estoy hablando en paulista. El cree que eso es nordestino y que nosotros "sureños" (no sé, por lo demás, de qué sur es el fulano) decimos *par' alguns* (par' algunos). Aquí es São Paulo, como en Minas y en Rio, la gente solo dice *pra alguns* y dudo que en Rio Grande do Sul se diga *par' alguns* como pretende este hombre. El *pra,* por lo demás, es incluso usado por los portugueses que jamás dicen *para.*

El *"prá festa"* está bien acentuado. Hay una contracción. *E para a festa que voce foi se pintar* (Te has pintado para ir a la fiesta). Basta sustituir fiesta por baile, *forrobodó* * y se verá que allí hay artículo. Se fue a pintar *pro* (para el) y no *pra* (para) el baile.

Perdóname esta carta interminable, Manuel. Si te pudieras imaginar lo incómodo que me resulta escribir así, acostado, ¡hasta llegué a cenar en medio de ella! Ya ves lo mucho que te quiero. Porque, francamente, las opiniones del hombre que la suscitó me parecen bastante flojas. No

* Holgorio, celebración, fiesta y también comilona (N. del T.).

quiero que le envíes esta carta o le hagas conocer mis razones; no vale la pena. Si me tomé la molestia de refutar sus opiniones no fue más que para mostrarte que el más arbitrario no soy yo y que estoy mucho más sólidamente emplazado en mis razones de lo que tú piensas.

Exceptuando el título del artículo, el hombre no formula otras observaciones inteligentes de aquellas referentes a los pronombres. Pero son de orden sentimental más que crítico. Eso demuestra sensibilidad por parte del fulano. ¿Será poeta? Creo que sí. Hazme saber quién es. El dice que yo perjudiqué la virilidad enérgica de ciertas dicciones mediante la anteposición de los pronombres. Es bastante cierto. Pero eso es una observación de orden psicológico. El día que estemos acostumbrados a esa anteposición, se pensará, tal vez, que es la posposición del pronombre la que provocará esa falta de energía. Esto no es exactamente así. Ya pude verificar que el brasileño, en las frases infinitivas, usa el pronombre pospuesto. Pero el día en que ustedes estén acostumbrados a mi manera de emplearlo, ya no le prestarán atención a esa falta de virilidad (por lo demás, innecesaria allí, en un comentario intercalado, manso). En compensación, adquirí una sonoridad más familiar, un ritmo más dulzón y cadencioso, que es tan a la manera brasileña de esta raza nuestra, mezcla de indio escurridizo y negro bailador. Si el hombre en cuestión tiene sensibilidad, yo también la tengo, gracias a Dios, y hoy voy a mandarte, si bien no está terminado, mi poema *"O poeta come amendoim"* (El poeta como maníes) para que veas que yo también me había dado cuenta de eso. Apenas empecé a escribir en brasileño me di cuenta que mi modo de hablar se hacía más pausado. Paciencia. No se puede adquirir todo a la vez. Con el *amerenglish* (lengua de los norteamericanos) ocurre lo mismo en relación al inglés, pese a que el de Estados Unidos es el pueblo más apresurado que existe. El italiano de Dante es mucho más lento que el de Papini; el portugués de Frey Luiz de Souza mucho más lento que el de Latino. Y además nosotros somos un pueblo flemático. Pero el día que el brasileño invente una lengua, como lo es el portugués con respecto al español, no creo que pueda llegar más lejos; él también habrá de adquirir sus formas rápidas. Yo no estoy trabajando para mí porque sé que en un asunto como este uno sólo trabaja con el tiempo.

Dice después, el fulano, que yo decidí "anteponer *siempre* (el subrayado es de él) los pronombres" y dice con ironía que eso es un capricho. No es ningún capricho y no existe el *siempre,* sino un *generalmente.* El mismo da una serie de ejemplos contrarios con los "variou-o", "multiplicou-o", "chamar-lhe-iam". Confieso que este último se me escapó. Pero los otros son muy míos. Por lo demás, y esto es una tontería, dice que yo me contradije al discutir contigo porque tú escribiste *"que te não via"* (que no te veía) también con el pronombre antes del verbo. En efecto, pero el error está en el pronombre antes del *não.* Nosotros nunca hablamos así. Ni una sola vez. Decimos "que não te via" (que no te veía) ¿No es cierto?

De modo que el fulano, además de obrar de mala fe y con arbitrariedad, se permite trampear... Pues bien: dile que se guarde sus trampas y que vaya a lamer jabón. Eso no implica, Manuel, que yo no me sienta realmente muy agradecido a tus observaciones y a las ajenas que me llegan por tu intermedio. Justas o injustas ellas me hacen mucho bien porque sirven para iluminarme, aclarar, afirmar puntos dudosos, recordar otros. Sigue siendo fiel a esa buena acción de amigos y que Dios te lo pague.

¿Podrías hacerme un favor? Le envié a Prudente una carta pidiéndole que me consiguiese un distribuidor para *Esclava,* ya impresa, allí en Rio. Hoy me enteré que está enfermo. Quiero pedirte que lo llames por teléfono y le digas, de mi parte, que le transmita el pedido a Sérgio Buarque de Holanda. El me solucionará el problema seguramente, pero dile que se apure porque aquí ya están vendiendo el libro.

MÁRIO

NOTAS

NOTAS A LOS ENSAYOS, ARTICULOS Y CARTAS

I. *Ensayos*

[1] Este ensayo, escrito en 1928, se publicó inicialmente en 1934, en el libro *O Aleijadinho e Alvares de Azevedo;* posteriormente se incluyó en *Aspectos das artes plásticas no Brasil* (1965), Volumen XII de las *Obras Completas.* Constituye, hasta hoy día uno de los análisis más brillantes no sólo de Antonio Francisco Lisboa, sino también de la situación del mulato en la colonia.

[2] La expresión es tomada en dos sentidos: 1) designa el conjunto de los poetas arcádicos brasileños; 2) designa una sociedad literaria que habría efectivamente existido y que reunía a esos poetas. La opinión de los críticos diverge, pero M. A. parece inclinarse por la primera acepción.

[3] *Marilia* es la musa de las liras de Tomás Antonio Gonzaga (ver *Relación de los nombres citados*).

[4] Y-Juca-Pirama: título del poema indigenista más famoso del romanticismo brasileño y, ciertamente, la obra maestra de Gonçalves Dias (ver *Relación de los nombres citados*).

[5] Doña María I, Reina de Portugal, madre de Dom João VI (1734-1816).

[6] *Vila Rica, Mariana, Sabará, Caeté:* ciudades mineras de la zona de mayor explotación, conocidas por su admirable arquitectura del siglo XVIII.

[7] Fanfarrão Minésio es el personaje central de las *Cartas Chilenas,* y representa la caricatura del Gobernador de la Provincia de Minas, Luis da Cunha Menezes.

[8] Chica da Silva es un famoso personaje del siglo XVIII en Minas Gerais. Esclava del padre Rolim, fue comprada por João Fernandes de Oliveira, vendedor de diamantes en Minas, en la segunda mitad del siglo XVIII; éste la rodeó de un lujo legendario, satisfaciendo sus caprichos más extravagantes.

[9] Triunfo Eucarístico: Fiesta solemne realizada en 1733, en Vila Rica, Minas Gerais, con motivo de la inauguración de la Catedral del Pilar. "Las festividades, que duraron varios días, tuvieron su punto máximo en la procesión del traslado del Santísimo, desde la Iglesia del Rosario hasta la que entonces se inauguraba. El largo cortejo constituyó una colorida trama coreográfica. En trajes de gala, las hermandades locales iban con sus santos patronos, precedidas de conjuntos musicales, grupos de danzarines, carros alegóricos y figuras mitológicas a caballo. Las calles y casas estaban adornadas con arcos y guirnaldas. Fue un fabuloso festival barroco". *(Enciclopedia Mirador Internacional).*

[10] *Emboadas:* guerra de las Emboadas; importante conflicto armado entre los paulistas, quienes se habían adueñado de las tierras de explotación minera en la

Capitanía de Minas Gerais, y los forasteros y representantes de la metrópoli (1708-1709).

[11] *Congonhas:* ciudad minera de la zona de explotación, conocida sobre todo por encontrarse ahí algunas de las obras más hermosas del Aleijadinho: las estatuas de los Profetas, en piedra de jabón y las imágenes de madera del Via-crucis.

[12] *Abaruna:* expresión tupí que usaban los indígenas para designar el traje negro de los jesuitas.

[13] *Carumbés:* término tupí para designar la vasija cónica donde se transportan los minerales para ser lavados.

[14] En el original: *cozido,* especialidad culinaria brasileña, de origen ibérico, a base de una gran diversidad de carnes y verduras, cocinadas todas juntas.

[15] *São Joao d'El Rei:* ciudad minera de la zona de explotación, fundada en el siglo XVIII y famosa por su arquitectura colonial.

[16] *Vila Rica:* antigua capital de la provincia de Minas, actualmente llamada Ouro Preto. Hasta hoy es uno de los conjuntos más perfectos de la arquitectura colonial.

[17] *Arcades:* Los poetas de la escuela mineira del siglo XVIII.

[18] *Olinda:* ciudad pernambucana, situada frente a Recife, en el estero del Capiberibe.

[19] *Evolución social de la música en Brasil,* es un ensayo escrito en 1939. Se incluyó en *Aspectos da música brasileira,* vol. XI de las *Obras Completas.*

[20] Alusión a la creencia de una tierra sin males, difundida entre los tupís y registrada por los cronistas (Lery, Cardim, D'Abbeville) según la cual, después de la muerte, habría una vida futura donde cuerpos y almas vivirían "detrás de las montañas altas", una vida dionisíaca, mezcla de danzas y borracheras. M. A. celebró esa creencia en el poema V de los "Poemas de la Amiga".

[21] *Tuxauas y morubixabas:* términos tupí que significan "jefe".

[22] O *Guaraní* (1870) y O *Escravo* (1889), son óperas de tema brasileño, escritas por Carlos Gomes. En cuanto a *Moema,* se trata de la ópera de Delgado de Carvalho, representada por primera vez en 1894.

[23] *Reisados:* forma incipiente de melodrama dialogado, original del Brasil, semejante en cierto modo a las Pasiones de la Edad Media.

[24] Las *Chegança*s de los Marineros y las *Chegança*s de los Moros son danzas dramáticas de tono heroico en las que se celebran los trabajos marinos de los lusitanos; originalmente portuguesas, se aclimataron en Brasil, sobre todo en el Norte y en el Nordeste.

[25] *Los Congos y Congadas* son danzas dramáticas de influencia africana, cuyo núcleo está constituido por la política de las embajadas de paz, comunes en Africa siempre en guerra.

[26] Los *Caboclinhos* y los *Caiapós,* son danzas dramáticas de origen indígena, las cuales rememoran las danzas totémicas, las danzas propiciatorias de la caza y de la pesca y también los dramas cotidianos de la tribu, como la muerte del brujo.

[27] *Bumba-meu-Boi:* el holgorio brasileño más popular del Nordeste. Especie de auto de fe brasileño, creación genial del mestizo, según M. A. Se representa a mediados de noviembre hasta la Noche de Reyes; pertenece al ciclo de la Navidad.

[28] Se refiere al compositor brasileño Vila Lobos (ver *Relación de los nombres citados*).

[29] Alusión a Pedro Alvares Cabral, quien en 1500 descubrió el Brasil, según la tradición, por pura casualidad, pues suponía estar en camino de las Indias Orientales.

[30] En el original *Cueras,* término popular que significa "valientes", "capaces", "hábiles".

[31] En el original *araras:* aves de la familia de los Psitacídeos, notables por el vivo colorido de sus plumas; designación popular de bobo, tonto, ingenuo.

[32] Lo mismo que verde-amarillo. La expresión fue consagrada por el célebre verso de Castro Alves que se refiere a la bandera brasileña: "Auri-verde pendón de mi tierra / que la brisa de Brasil besa y balancea".

[33] *Loide:* una de las dos mayores compañías brasileñas de Navegación.

[34] *E.F.C.B.: Estrada de Ferro Central do Brasil:* red ferroviaria que une São Paulo a Rio, y sirve también a los suburbios alrededor de la antigua capital de Brasil.

[35] De este mismo ensayo existen varias versiones; el texto aquí transcrito es el que M. A. envió al *Boletín Latinoamericano de Música,* I, 1º de abril de 1935.

[36] Las cofradías religiosas reflejan con fidelidad la estructura jerárquica y el prejuicio racial de la sociedad brasileña, desde los tiempos de la colonia. En el tope de la escala social tenemos siempre la Cofradía del Carmen, la cual congrega la población blanca de la clase dominante, y en los grados inferiores los desprovistos de fortuna, esclavos y evidentemente mestizos, quienes generalmente se reúnen en la Cofradía del Rosario.

[37] *Folias do Divino:* banda de muchachos que va de puerta en puerta, solicitando donativos para la fiesta del Divino Espíritu Santo, tocando instrumentos y entonando cantos de agradecimiento y de despedida.

[38] *Lampadosa:* Iglesia de Rio de Janeiro.

[39] El pueblo acostumbra usar la forma plural, incluso para designar a un único rey.

[40] *Emperadó:* forma popular de "Emperador".

[41] *Chico-Rei:* famoso personaje de la historia colonial brasileña. Fue capturado con su familia y su tribu en Africa, y fue traído para trabajar en las minas de Ouro Preto; ahí, él y los suyos pudieron librarse con el provecho de su trabajo y, poco tiempo después, obtuvieron la liberación de los hijos de otras naciones vecinas, hasta formar un Estado dentro del Estado. Se dice que Chico-Rei llegó a poseer una mina y a organizar una especie de reinado, que era la hermandad de Santa Ifigenia. Todos los años, en el cumpleaños del rey, se dirigía en cortejo con los compañeros, al son de músicas y cantos, para asistir a la misa en la Iglesia del Rosario, que había construido con su propio esfuerzo.

[42] Dicción popular de la frase: "Embajador, ¡estoy a tus pies postrado! ¡Así como te ofendí perdona mis culpas!". "¡Levántate, infeliz! ¡Despídete de tu padre y sigue al cadalso!".

[43] *Ceará:* estado del Nordeste brasileño.

[44] *Mato Grosso:* estado central de Brasil, que hace frontera con Bolivia.

[45] *Paraíba:* estado del Nordeste brasileño donde M. A. recogió gran parte de su documentación musical, en ocasión de su segundo viaje por Brasil.

[46] Oneida Alvarenga recuerda que, posteriormente, M. A. reformuló este juicio, conforme se puede leer en su trabajo *Danças Dramáticas do Brasil:* "Hoy yo creo, por ejemplo —dice él— que en el estudio que publiqué sobre los Congos, mi determinación de que se trata de la reina Ginga Bandi, que vivió aproximada-

mente en 1621, reina de raza ginga que celebran las diferentes versiones del baile, fue una generalización superficial. Con el descubrimiento que hice de un texto paraibano referente a esa famosa reina negra, Doña Ana de Sousa, como la llamaban los portugueses, quedé ebrio. Hoy mi pensamiento es más discreto. Lo que es "folklórico" en el caso es la celebración de la reina negra, que de hecho hubo muchas entre los Gingas, es una supervivencia, no histórica, sino social, del matriarcado. La alusión especial y exclusivamente paraibana a la reina Ginga Bandi, demuestra la intromisión cultista de un poeta que la conoció o rehízo o adaptó en la Paraíba la versión original de los Congos.

[47] Este ensayo, publicado en 1931 en la *Revista Nueva,* está incluido en *Aspectos de Literatura Brasileira,* vol. X de las *Obras Completas.*

[48] En el original *sequestro:* expresión forjada por M. A. y que equivale al concepto freudiano de "represión" (o inhibición).

[49] *Alma minha,* alusión al famoso soneto de Camões, cuyos primeros versos son: "Alma minha gentil que te partiste / Tão cedo desta vida descontente".

[50] *As Pombas:* título de uno de los sonetos parnasianos más populares en Brasil, de Raimundo Correia (ver *Relación de los nombres citados).*

[51] Conferencia dictada en la *Casa del Estudiante,* en Rio, en 1942, e incluida en *Aspectos da Literatura Brasileira,* vol. X de las *Obras Completas.*

[52] Los óleos *Estudanta Rusa* y *O Homen Amarelo* fueron adquiridos por M. A. y actualmente forman parte de su acervo, en el Instituto de Estudios brasileños de la Universidad de São Paulo.

[53] *Festa:* revista literaria de tradición simbolista, editada en 1927 por el grupo "espiritualista" al que pertenecían Tasso da Silveira, Murilo Araujo, Barreto Filho, Adelino Magalhaes, Gilka Machado, etc.

[54] La *Revista do Brasil* fue una de las revistas brasileñas más importantes, dirigida en ese momento por Monteiro Lobato y también, durante cierto tiempo, por Paulo Prado.

[55] *Juca-Mulato:* poema regionalista de Menotti del Picchia, anterior a 1922 (1917), sumamente popular en la época en que fue escrito.

[56] *Rua Quinze:* la calle Quince de Noviembre es una de las calles que formaban el triángulo, en el corazón de la ciudad, donde se encontraban, en la época, las sedes de los bancos y las oficinas de la alta finanza.

[57] Punto más alto de la red ferroviaria São Paulo-Santos donde se aprecia un deslumbrante panorama, que comprende parte del litoral, incluida la ciudad de Santos.

[58] Ilha das Palmas: isla pintoresca, situada en el litoral de Santos, no muy alejada de la costa.

[59] *Papel e Tinta:* revista dirigida por Oswald de Andrade y Menotti del Picchia ver *Cronología,* año 1920).

[60] *Rua Lopes Chaves:* se trata de la residencia de M. A. (Rua Lopes Chaves 108, posteriormente 546). Era una casa en la esquina, de dos pisos, que daba a la calle. Las habitaciones del escritor quedaban en el 2º piso y constaban de un pequeño dormitorio y un estudio relativamente amplio, con muchos cuadros modernos, muebles que él mismo había diseñado, un pequeño órgano y hermosas esculturas barrocas brasileñas.

[61] *Avenida Higienópolis:* la principal avenida del barrio residencial de la alta burguesía en la época del 20 y del 30. El autor se refiere a la casa de Paulo Prado.

[62] *Rua Duque de Caxias:* residencia de Doña Olivia Guedes Penteado, en los Campos Elíseos, barrio de la alta burguesía de principio de siglo, hoy decadente.

[63] Partido liberal de oposición fundado en São Paulo en 1926, al cual se afiliaron muchos de los escritores modernistas (ver *Cronología* año 1929).

[64] Doña Olivia Guedes Penteado: ver *Notas a Macunaíma,* nota 242 ***.

[65] *Alameda Barão de Piracicaba:* una de las principales alamedas del barrio de los Campos Elíseos.

[66] *Prados y Penteados y Amarais:* nombres de tres de las familias de mayor influencia de la alta burguesía paulista de la época.

[67] *Sorocaba, Parnaiba, Itú:* ciudades del interior paulista que conservan, a través de las fiestas populares, de la arquitectura, del mobiliario, rasgos muy vivos de la vieja cultura tradicional.

[68] La revolución de 1930 puso fin al predominio de la vieja oligarquía cafetalera e inició una nueva era en la política.

[69] Alusión a la separación de la pareja Tarsila-Oswald de Andrade, lo cual, en gran parte, fue responsable del fin del salón de la Alameda Barão de Piracicaba.

[70] Alusión a las varias rupturas entre amigos, mencionada en la *Cronología,* año 1929.

[71] Alusión al color verde de la camisa de los integralistas (fascistas brasileños).

[72] Juego de palabras a partir de la conocida megalomanía de Plinio Salgado y del título de una de sus principales novelas, *O Esperado* (1931).

[73] *Bagaceira:* lugar donde se reúnen los bagazos de la caña en los ingenios de azúcar. Alusión a la novela del mismo nombre (*A Bagaceira,* 1928), de José Américo de Almeida, momento en que se inicia la novela social nordestina.

[74] Alusión a las prisiones que sucedieron a las intentonas comunistas e integralistas.

[75] *Bras Cubas: Memorias Póstumas de Bras Cubas,* una de las novelas más importantes de Machado de Assis.

[76] Alusión al gran respeto que el Emperador Pedro II sentía por las manifestaciones de la cultura.

[77] *Cataguazes:* se refiere a una ciudad del sur de Minas, donde se produjo a finales del 20 y en el decenio del 30, un importante movimiento cultural que no abarcó solamente la literatura —con la fundación de periódicos (Revista *Verde,* 1927)— sino que provocó todo un surgimiento del cine, con la actuación pionera de Humberto Mauro.

[78] Librería e importante casa editorial de Rio de Janeiro, fundada por José Olimpo Pereira. Estaba situada en la calle del "Ouvidor", en el centro de la ciudad, y fue la principal divulgadora de novelas del Nordeste.

[79] *Globo:* librería y casa editorial más importante de Rio Grande do Sul.

[80] *Compañía Editora Nacional:* gran casa editorial que se especializó en libros didácticos y de temas brasileños; se hizo famosa sobre todo por la colección *Brasiliana.*

[81] La Librería Martins Editora es una de las principales editoriales de São Paulo, fue fundada en 1937 por José de Barros Martins. Editó las *Obras Completas* de M. A. y durante mucho tiempo fue la editorial exclusiva de Jorge Amado.

[82] Editorial de Rio Grande do Sul.

[83] Se refiere a la Editorial José Olimpo.

[84] Francisco Campos fue Ministro de Justicia de Getúlio Vargas.

[85] *O Estrangeiro* (1926) es el nombre de una novela de Plinio Salgado (ver *Relación de los nombres citados*).

[86] *Negra Fuló:* es el poema más popular de Jorge de Lima (ver *Relación de los nombres citados*); era número obligatorio de las *diseuses* provincianas y buen ejemplo de poesía que aprovecha el aspecto folklórico de la época.

[87] Itabira, ciudad minera, conocida por sus yacimientos de hierro.

[88] Inconfidencia Mineira o Conjuración Mineira: movimiento revolucionario organizado en 1789, en la ciudad de Vila-Rica —actual Ouro Preto— y sede de la Capitanía de Minas Gerais, con el objeto de proclamar la independencia de Brasil.

[89] Poema épico (1769) del poeta mineiro José Basilio da Gama (1741-1795).

[90] *Cartas Chilenas:* el más célebre poema satírico del siglo XVIII. Durante más de un siglo la crítica erudita discutió quién sería el misterioso Critilo que las había firmado; hoy, la obra se le atribuye a Tomás Antonio Gonzaga (ver GONZAGA, en *Relación de los nombres citados*).

[91] El primer gran edificio moderno brasileño, proyectado por Oscar Niemeyer y Lucio Costa a partir de un trazo inicial de Le Corbusier y decorado con azulejos de Portinari.

II. *Artículos*

[92] *Sobre el Dibujo,* artículo publicado en *Aspectos das Artes Plásticas no Brasil* (vol. XII de las *Obras Completas*). Uno de los pocos fragmentos redactados por M. A. que quedan del curso de "Historia y Filosofía del Arte", dictado en la Universidad del Distrito Federal, en 1938.

[93] *De la hipocresía:* crónica publicada en *O Empalhador de Passarinho* (vol. XX de las *Obras Completas*).

[94] *La zorra y el testón:* crónica publicada en *O Empalhador de Passarinho* (vol. XX de las *Obras Completas*).

[95] *Dom Casmurro:* importante periódico literario de Rio de Janeiro, que tuvo gran prestigio a fines de los años 30.

[96] *Jubiabá:* título de una novela de Jorge Amado (1935).

[97] *João Miguel:* título de una novela de Raquel de Queiroz (1932).

[98] *Menina Boba:* título del libro de poemas de Aneyda Alvarenga (1938).

[99] *La Modinha y Lalo:* crónica publicada en la sección "Artículos Nuevos", aumentada en la edición póstuma de *Música, Doce Música* (vol. VII de las *Obras Completas*).

[100] Crónica publicada en la sección "Artículos Nuevos", aumentada en la edición póstuma de *Música, Doce Música* (vol. VII de las *Obras Completas*).

[101] En el original *Toada,* novela lírica brasileña, generalmente en estrofas y refranes en cuartetas.

[102] *Côco:* canto-danza nordestina, de playa o de sertón, de evidente influencia africana. M. A. la estudió minuciosamente en Paraíba, en ocasión de su viaje al Nordeste.

[103] *Santo Tomás y el caimán:* crónica de 1929, publicada en libro después de la muerte de M. A. (*Taxi e Crônicas no Diário Nacional,* 1976).

[104] Museo Paraense Emilio Goeldi, Belem (1866). Importante museo de antropología, botánica, zoología y geología del Pará, con una excelente sección de etnografía y un huerto botánico anexo.

[105] Cerámica *Marajoara:* importante cerámica originaria de la isla de Marajó en la desembocadura del Amazonas.

[106] *El mayor músico:* crónica del 20-5-1943, con la cual M. A. inició su colaboración en la sección "Mundo Musical" en la *Folha da Manhã* de São Paulo (ver *Cronología,* año 1943). Inédito en libro.

[107] Ensayo de 1939, incluido en *Aspectos da Literatura Brasileira, Obras Completas,* vol. X. Desde el punto de vista formal no es uno de los grandes escritos de M. A.; presenta más bien un grave defecto de estructura que consiste en desarrollar una de sus ideas principales en la tercera nota. Dos motivos, sin embargo, me llevaron a incluirlo en esta antología: el admirable análisis de la poesía social de nuestro gran poeta romántico y la importantísima exposición sobre lo que es la esencia del fenómeno poético, junto con la confrontación entre Castro Alves y Fagundes Varela.

Además, el concepto de *fluidez de la palabra,* o mejor, de *evanescencia del sentido,* es uno de los conceptos básicos de la reflexión estética de M. A. y, al final de su vida, en *O Banquete* lo retomará brillantemente en la admirable discusión sobre las artes y técnicas de lo *acabado* y lo *inacabado.*

[108] Castro Alves: ver *Relación de los nombres citados.*

[109] Gregório de Matos: *idem.*

[110] Gonzaga: *idem.*

[111] Alvares de Azevedo: *idem.*

[112] Andrade Muricy: *idem.*

[113] Tito Lívio de Castro: *idem.*

[114] Afrânio Peixoto: *idem.*

[115] Gonçalves Dias: *idem.*

[116] Cláudio Manuel da Costa: *idem.*

[117] Cruz e Souza: *idem.*

[118] Varela: *idem.*

III. *Cartas*

[119] Carta a Carlos Drummond de Andrade, fechada en 1924; probablemente es la primera carta escrita por M. A. al gran poeta mineiro, quien se convirtió en uno de sus corresponsales más importantes.

[120] Carta a Antonio Cándido, fechada el 18-1-43 (ver *Relación de nombres citados*), en respuesta a una carta de este último, escrita después de la primera lectura de *O café.* La misma fue publicada por primera vez, sin el párrafo inicial ni las líneas finales, por Ligia Fernandes: 71 *Cartas de Mário de Andrade,* Livraria S. José, s/d. Oneyda Alvarenga comenta que en esa lectura, hecha en el estudio de M. A., estaban presentes, además de ella, Sylvio Alvarenga, su marido, el arquitecto Luis Saias, Gilda de Mello e Souza, Antonio Cándido y el abogado argentino Norberto Frontini, "enviado por la editorial mexicana Fondo de Cultura Económica, para recomendar libros de escritores brasileños" (Oneyda Alvarenga, *Mário de Andrade, um pouco,* p. 56, nota 18).

[121] *Café:* Ver *Cronología,* fines de 1942 y comienzos de 1943.

[122] *Franciscanos:* alusión al "Bar Franciscanos", situado en la calle Liberó Badaró en São Paulo, donde M. A. iba todas las noches libres a tomar una cerveza y a encontrarse con los amigos.

[123] Francisco Otaviano de Almeida Rosa (1825-1889), político, poeta y periodista. Tradujo los *Cantos de Ossian* (Macpherson).

[124] *Sapo:* forma coloquial para designar a una persona extraña a un círculo determinado, que actúa como observador.

RELACION DE LOS NOMBRES CITADOS, POR ORDEN ALFABETICO Y TAL COMO APARECEN EN LOS ENSAYOS

ADELIO MAGALHÃES (1887-), escritor "espiritualista" del grupo de la revista *Festa*; según Alfredo Bosi, "indeciso entre las nuevas libertades formales y la tradición simbolista".

AFRÂNIO PEIXOTO (1876-1947), médico, polígrafo y novelista de la *belle époque*. Autor de la famosa frase: "la literatura es la sonrisa de la sociedad".

AGOSTINHO CONTÚ (1878-1943), profesor y compositor de origen italiano, radicado en Brasil desde 1908. Fue maestro de toda una generación de excelentes músicos brasileños.

ALCEU AMOROSO LIMA, ver TRISTÃO DE ATAIDE.

ALCIDES MAIA (1878-1944), escritor gaucho que "representa el regionalismo artificioso dentro de un estilo entre parnasiano y decadente" (Alfredo Bosi).

ALEXANDRE LEVY (1864-1892), gran músico brasileño, fallecido a los 28 años, fue uno de los primeros compositores que se preocupó por las fuentes populares como inspiración de la música artística. Entre sus varias obras sobre temas brasileños se destaca la "Suite Brasileira".

ALEIJADINHO (1730-1814), sobrenombre de ANTONIO FRANCISCO LISBOA, gran arquitecto y escultor mineiro del siglo XVIII (ver en esta antología el ensayo "El Aleijadinho").

ALMEIDA JUNIOR (1850-1899); JOSE FERRAZ DE ALMEIDA JUNIOR, pintor paulista de formación académica pero de gran sentimiento brasileño, considerado por la crítica de artes plásticas posterior a la Semana de Arte Moderno, uno de los creadores de la pintura moderna de cuño brasileño.

ALMIR DE ANDRADE (1911-), ensayista y filósofo brasileño.

ALPHONSUS DE GUIMARÃES (1870-1913), nombre poético de ALFONSO HENRIQUES DA COSTA GUIMARÃES, poeta simbolista de gran inspiración religiosa cuya poesía, llena de medios tonos, contribuyó decisivamente para desarticular el verso académico. Fue, por eso, muy apreciado por los modernistas.

ALUISIO AZEVEDO (1857-1913), el novelista más importante brasileño tomado en sentido estricto; sufrió la influencia de E. Zola y del novelista portugués Eça de Queiroz. Su obra más importante es *O Cortiço* (1890), todavía hoy considerada una de las mayores novelas brasileñas.

ALVARES DE AZEVEDO (1831-1852); MANUEL ANTÔNIO ALVARES DE AZEVEDO, el escritor mejor dotado de su generación y uno de los más apasionantes

de la novelística brasileña. Poeta y prosista de filiación byroniana; murió tuberculoso a los 20 años, sin haber visto su obra reunida en libro.

ALVARO MOREYRA (1888-1964), escritor de formación simbolista, integrado al grupo de la revista *Fon-Fon* de Rio y bastante ligado a los modernistas.

AMADEU AMARAL (1875-1929), poeta neo-parnasiano, sentencioso y formal. Hoy es conocido sobre todo por sus estudios de folklore.

ADRADE MURICY (1895-); JOSÉ CÃNDIDO DE ANDRADE MURICY, crítico literario y musical, ligado a la tradición simbolista. Autor del importante *Panorama do Simbolismo Brasileiro,* 3 vol. 1952

ANTONIETA RUDGE (1885-1974), gran pianista brasileña. Fue alumna de Luigi Chiaffarelli y fundó el primer Trío Femenino de Brasil.

ANTONIL (1650-1716), pseudónimo del jesuita italiano JOÁO ANTONIO ANDREONI, autor de uno de los libros más importantes sobre la economía colonial brasileña, *Cultura e opulencia do Brasil* (1711), confiscado y destruido por orden del gobierno portugués.

ANTÔNIO CANDIDO (1918 -); ANTONIO CANDIDO DE MELLO E SOUZA, crítico y profesor de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad de São Paulo. Fue uno de los fundadores de la revista *Clima* (1914-1944).

ANTÔNIO FRANCISCO LISBOA, vease ALEIJADINHO.

ARTUR PEREIRA (1894-1946), compositor y profesor del Conservatorio Dramático musical de São Paulo, donde enseñó armonía superior, piano y composición. Musicalizó los "Poemas da Negra" de Mário de Andrade (canto y orquesta).

AUGUSTO MEYER (1902-1970), poeta, profesor y ensayista. Es autor de algunas de las mejores páginas de crítica moderna en Brasil; durante muchos años fue director del Instituto Nacional del Libro.

AUGUSTO FREDERICO SCHIMIDT (1906-1965), poeta retórico, de inspiración bíblica, que gozó de gran prestigio en los decenios del 30 y del 40, sobre todo entre los jóvenes intelectuales católicos.

BARROSO NETO (1881-1941); JOAQUIM ANTÔNIO BARROSO NETO, compositor y pianista. Sus obras de estilo simple y claro revelan la influencia de los maestros alemanes como Grieg; en la última fase realizó una música de tendencia brasileña, dedicándose con excelentes resultados a la literatura del canto. Dejó también una obra pianística importante.

BASILIO DA GAMA (1741-1795); JOSE BASILIO DA GAMA, poeta arcádico, autor del poema heroico "Uraguai" (1769), uno de los más bellos de la literatura brasileña, que lanzó al indio como tema literario; ejerció así gran influencia sobre los románticos más de medio siglo después.

BILAC (1865-1918); OLAVO BILAC, considerado en su tiempo el máximo poeta de Brasil, fue sin duda el más importante de los parnasianos; promovió también campañas patrióticas, convirtiéndose en una especie de paradigma del escritor oficial.

BOCAGE (1765-1805); MANUEL MARIA BARBOSA DU BOCAGE, el mayor poeta portugués del siglo XVIII, cuya obra atormentada marca una inflexión moderna en la poesía arcádica.

BRETAS (1814-1866?); RODRIGO JOSE FERREIRA BRETAS, historiador del barroco mineiro, uno de los primeros en estudiar la figura del Aleijadinho.

CALDAS BARBOZA (1738-1800); DOMINGO CALDAS BARBOZA, poeta brasileño que vivió en Portugal, ligado al grupo de la Nueva Arcadia; adaptó la poesía erudita "a la gracia fácil y sensual de los lundús y de las *modinhas* afro-brasileñas" (A. Bosi).

CALDEIRA FILHO (1900-), JOÃO DA CUNHA CALDEIRA FILHO, crítico musical también activo en la empresa de São Paulo. Fue también profesor de Piano e Historia de la Música en el Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo.

CAPISTRANO DE ABREU (1853-1927); JOÃO CAPISTRANO DE ABREU, historiador brasileño cuya obra se caracteriza por el extremo rigor de la investigación. Continuador de Varnhagen creó, en cierto modo, una escuela de investigadores eruditos.

CAMARGO GUARNIERI (1907-); MOZART CAMARGO GUARNIERI, uno de los compositores modernos brasileños más importantes, poseedor de gran fuerza lírica y genuino sentimiento brasileño. Se ha inspirado en las formas musicales populares de su estado natal (São Paulo), como la "tonada" y la "moda caipira". Su valor es hoy reconocido internacionalmente.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE (1902-), para algunos el poeta brasileño contemporáneo más importante. Su poesía seca oscila entre el humor sarcástico y la desesperación contenida que le permiten construir una de las expresiones poéticas más complejas y significativas de la literatura brasileña.

CARLOS GOMES (1836-1896); ANTONIO CARLOS GOMES, el músico brasileño más importante de la segunda mitad del siglo XIX. Su extensa obra "revela siempre, como cualidades fundamentales, una imaginación ardiente y una prodigiosa abundancia melódica" (Renato Almeida). Su realización más conocida es la ópera "O Guaraní", basada en la novela homónima de José de Alencar.

CARVALHO RAMOS (1895-1921); HUGO DE CARVALHO RAMOS, escritor típico del regionalismo convencional, caracterizado por el gran vigor de su lenguaje.

CASIMIRO DE ABREU (1839-1860), poeta romántico, muy popular, de inspiración fácil y comunicativa.

CASTRO ALVES (1847-1871); ANTONIO DE CASTRO ALVES, uno de los mejores poetas brasileños y, sin duda, el mejor de los poetas propiamente románticos. Lírico admirable y gran maestro de poesía elocuente a la manera de Víctor Hugo; puso sus versos al servicio de los movimientos más nobles de la época, como la liberación de los esclavos. Murió tuberculoso antes de cumplir 24 años.

CHIAFFARELLI (1856-1923); LUIGI CHIAFFARELLI, profesor de piano radicado en São Paulo, donde creó la más importante y fecunda escuela de practicantes de ese instrumento. Entre sus alumnos más ilustres podemos citar a Francisco Mignone, Guiomar Novais, Antonieta Rudge y Souza Lima.

CICERO DIAS (1908-), pintor del Nordeste, ligado al grupo regionalista de Gilberto Freyre. Se inició con una pintura de connotación surrealista y temática profundamente brasileña, evolucionando en seguida hacia el abstraccionismo; actualmente ha vuelto a la pintura figurativa. Está radicado en París hace muchos años.

CLAUDIO MANUEL DA COSTA (1729-1789), gran poeta arcádico brasileño; por el conjunto armonioso de las cualidades, puede ser considerado "el arcadio por excelencia" (A. Bosi). Participó en el movimiento nativista e ilustrado llamado la Inconfidencia Mineira (1789). Fue preso y se suicidó en la prisión.

CLOVIS GRACIANO (1907-), pintor afiliado a los grupos "Santa Helena" y "Familia Paulista" del decenio del 30. Permaneció siempre fiel a la Figuración.

CYRO DOS ANJOS (1906-), novelista surgido a finales del decenio de los 30; su lenguaje pertenece al de la novela introspectiva de influencia machadeana. Es autor de una excelente novela *O Amanuense Belmiro* (1937).

COSTA ATAIDE (1762-1830); MANUEL DA COSTA ATAIDE, destacado pintor y reproductor de imágenes del período colonial de Minas, contemporáneo del Aleijadinho, de quien fue constante colaborador (ver en esta antología el ensayo "El Aleijadinho").

COUTO DE BARROS (1900-); ANTONIO CARLOS COUTO DE BARROS, uno de los participantes de la Semana de Arte Moderno y asiduo colaborador de la revista

modernista *Klaxon* (1922). No publicó, pero es recordado por los contemporáneos como un espíritu lúcido, racional y filosóficamente muy informado.

Cruz e Sousa (1861-1898); João da Cruz e Souza, uno de los simbolistas más importantes de Brasil. Poeta cálido y fuerte, dotado de una imaginación ardiente y de gran potencia verbal, oscila entre la forma regular de los parnasianos y las melodías evanescentes del simbolismo. Hijo de antiguos esclavos, es el único escritor brasileño eminente que proviene de pura raza negra.

Di Cavalcanti (1897-1977); Emiliano Cavalcanti de Alburquerque e Mello, uno de los grandes pintores modernos brasileños y tal vez el principal teórico de la Semana de Arte Moderno. Se hizo notable por sus cuadros de colores profundos y luminosos, donde describe escenas callejeras de los muelles, fiestas populares de los arrabales y, sobre todo, a las mulatas.

Domingo Jose Gonçalves de Magalhães (1812-1882), considerado el fundador del Romanticismo brasileño debido al adoctrinamiento que desarrolló en la Revista *Niterói,* fundada en París en 1836. Poeta, dramaturgo y filósofo de acentuada mediocridad.

Dubugras (¿?); Victor Dubugras, arquitecto francés, nacionalizado brasileño y radicado en São Paulo, donde realizó, en los primeros decenios del siglo, importantes obras tales como iglesias, estaciones ferroviarias, etc.

Emilio Farhat (1914-), novelista neorrealista de los decenios del 30 y 40.

Erico Verissimo (1905-1976), el novelista más importante de Rio Grande do Sul y, junto a Jorge Amado, el de mayor prestigio entre el público medio. Su obra se caracteriza principalmente por la intención humanística y el sentido de la acción individual en relación a los grupos sociales y a la visión histórica.

Felix Otero (1868-1946), compositor y profesor de piano de formación alemana, trabajó en São Paulo, donde gozaba de merecido prestigio.

Ferreira da Costa (1851-1923); Francisco Augusto Ferreira da Costa, folklorista, autor de *Folklore Pernambucano.*

Flavio de Carvalho (1899-1973), pintor, diseñador, arquitecto y ensayista. Se caracterizó por el constante espíritu de vanguardia, no solamente en las diferentes modalidades de su producción, sino en su comportamiento excéntrico e iconoclasta. A pesar de haberse mantenido siempre fiel a la Figuración, fue uno de los responsables de la presentación en Brasil de la primera gran Muestra de pintura neo-figurativa extranjera (2º Salón de Mayo, 1938).

Fran Martins (1913-), novelista neo-realista del nordeste.

Francisco Braga (1868-1945), compositor brasileño cuya obra de raíces europeas —fue alumno de Massenet, en París, quien ejerció sobre él una profunda influencia— asume valor y significado nacionalista. Se destacó también como director, profesor y gran propugnador de la música sinfónica.

Francisco Manuel da Silva (1795-1865), importante músico de la primera mitad del siglo xix, conocido sobre todo por haber sido el autor del Himno Nacional Brasileño y el fundador del Conservatorio de Música de Rio de Janeiro. Compuso varios himnos, numerosas partituras sagradas y también innumerables *modinhas.* Fue un gran agitador del ambiente musical y, por esa razón, es considerado por cierto sector de la crítica como el hombre más útil para la cultura musical que jamás tuvo el Brasil.

Francisco Mignone (1900), pianista, compositor y director; es uno de los músicos modernos más importantes de Brasil. Sinfonista admirable, de gran dinamismo y fuerza expresiva; excelente compositor de canciones sobre textos poéticos; es autor de una notable obra pianística.

Frey Vicente do Salvador (1564-1636 o 1639), franciscano; fue el primer historiador nacido en Brasil. Su *Historia do Brasil,* publicada solamente en el siglo xix, es notable por su objetividad y buena prosa.

FURIO FRANCESCHINI (1880-1976), director, organista y compositor de origen italiano, radicado en Brasil desde 1904. Compuso gran número de piezas sagradas.

GARRET (1799-1854); JOÃO BATISTA DA SILVA LEITÃO DE ALMEIDA GARRET, escritor y político liberal portugués, que fue el introductor del Romanticismo en su tierra.

GLAUCO VELAZQUEZ (1884-1913), compositor brasileño de formación europea, influenciado por Wagner, César Franck y Vincent d'Indy. Fue una gran vocación musical que no consiguió realizarse; compuso, sobre todo para cámara, "páginas vagas y difíciles" (Renato Almeida). Murió a los 30 años.

GOMES DE ARAUJO (1846-1943); JOÃO GOMES DE ARAUJO, compositor brasileño de la escuela melodista italiana, agradable, pero poco profundo. Compuso óperas, sinfonías, poemas líricos, misas, himnos y romances para canto. Fue uno de los fundadores del Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo, donde enseñó durante muchos años.

GONÇALVES DIAS (1823-1864); ANTONIO GONÇALVES DIAS, poeta lírico y épico, uno de los mejores de la literatura brasileña. Es conocido sobre todo por su poesía indigenista, marcada por la visión idealizadora del Romanticismo. También se dedicó al teatro, donde dejó algunos dramas importantes; además dejó publicados estudios de etnografía y lexicología indígena.

GONZAGA (1744-1810); TOMAS ANTONIO GONZAGA, el más famoso de los poetas arcádicos brasileños (a pesar de haber nacido en Portugal). Sus poesías líricas, de gran naturalidad y pureza, describen una experiencia amorosa interrumpida por su participación en la Inconfidencia Mineira (1789), en virtud de la cual pasó tres años en prisión y luego fue desterrado al Africa, donde murió. Escribió también un importante *Tratado de Dereito Natural;* hoy la mayoría de los críticos le atribuyen las *Cartas Chilenas:* el más grande poema satírico de la lengua portuguesa, donde ataca los desplantes de un Gobernador de la Capitanía de Minas oculto bajo el nombre de Fanfarrão Minésio.

GRAÇA ARANHA (1869-1931); JOSE PEREIRA DA GRAÇA ARANHA, novelista y adoctrinador que se adhirió al modernismo, del cual se convirtió en su más vanidosa figura. Trazó las líneas generales de una filosofía vitalista y cósmica, que es en realidad un confuso amontonamiento de intuiciones.

GRACILIANO RAMOS (1892-1953), novelista del Nordeste de línea neo-realista. Aún hoy, supera en mucho a sus contemporáneos por la fuerza creadora que hace de su obra, seca y poco numerosa, una de las más grandes de la literatura brasileña de todos los tiempos. Dejó cuatro novelas y dos libros de memorias: *Infancia* y *Memórias do cárcele,* donde narra sus experiencias de prisión a causa de sus actividades de izquierda.

GREGORIO DE MATOS (1623-1696); GREGORIO DE MATOS GUERRA, gran poeta del siglo XVII y uno de los más grandes de la literatura brasileña. Su poesía, en general pesimista, oscila entre la irreverencia, la devoción religiosa y la licenciosidad. Sufrió la influencia de la literatura barroca y transpone, a veces con brillo, esquemas de Góngora y Quevedo.

GUIGNARD (1869-1962); ALBERTO DA VEIGA GUIGNARD, pintor moderno brasileño, de gran inspiración lírica. Fue también un excelente dibujante. En los últimos años de su vida residió en Belo Horizonte donde se dedicó a la enseñanza de la pintura y del dibujo.

GUILHERME DE ALMEIDA (1890-1969), poeta de formación simbolista, ligado al grupo modernista desde el inicio de la Semana de Arte Moderno. Fue un extraordinario artífice del verso y se hizo notable ante el gran público, por una parte, gracias a su poesía intimista y amanerada, y por la otra, por la celebración de los barrios de São Paulo, su estado natal.

GUILHERME DE MELLO (1867-1932), musicólogo y profesor; autor de *A música no Brasil* (1908), la primera historia de la música brasileña.

GUILHERMINO CESAR (1908-), escritor que perteneció al grupo modernista de la revista *Verde,* publicada por un brillante grupo de jóvenes en la ciudad de Cataguazes, Minas Gerais. Ficcionista, poeta y crítico, se destacó además por su actuación como profesor universitario.

GUIOMAR NOVAIS (1894-), gran pianista brasileña de renombre internacional. Aún muy joven participó en las conmemoraciones de la Semana de Arte Moderno, ejecutando piezas de piano.

GUSTAVO BARROSO (1888-1959), escritor e historiador que se hizo conocido sobre todo por sus estudios de folklore y, más tarde, por la divulgación histórica y política de cuño exageradamente nacionalista. Fue uno de los líderes de Acción Integralista Brasileña, movimiento de corte fascista.

HENRIQUE OSWALD (1854-1931), el mayor compositor brasileño inmediatamente anterior al modernismo más importante. No se adhirió a las corrientes nacionalistas, manteniendo su personalidad inconfundible y europea. Su obra variada comprende tres óperas, música sacra, piezas sinfónicas; pero, es sobre todo en la música de cámara y en la literatura pianística donde se destaca como uno de los mayores compositores de Brasil.

HERMES FONTE (1888-1930), poeta brasileño neo-parnasiano, de gran popularidad en el pre-modernismo. Su obra es de contenido extremadamente mediocre.

JOÃO PESSOA (1878-1930), político del Nordeste brasileño, candidato a vicepresidente de la república en la Plancha de Alianza Liberal, al lado de Getúlio Vargas. Su muerte por asesinato fue el detonante que hizo explotar la revolución del 30; posteriormente su nombre fue dado a la capital de Paraíba, su estado natal.

JORGE AMADO (1912-), el novelista nacional más popular en Brasil y en el exterior. Natural de Bahia, donde vive, evolucionó en sus libros desde una visión ingenua y generosa, más políticamente comprometida con la realidad (*Jubiabá,* 1935; *Mar Morto,* 1936; *Capitães de Areia,* 1937; *Terras do sem fim*), hacía una descripción pintoresca, muy al agrado del lector común y de los patrones extranjeros de exotismo (*Gabriela, Gravo e Canela,* 1958; *Doña Flor e seus dois maridos,* 1967). Ultimamente su prestigio se ha multiplicado a través de la adaptación de alguno de sus libros, para novelas de televisión y para el cine.

JORGE DE LIMA (1895-1953), poeta originario del Nordeste. Comenzó como aplaudido sonetista parnasiano; enseguida pasó, a partir del contacto con el grupo modernista en 1925, a dedicarse a una poesía de inspiración folklórica; posteriormente, después de la conversión al catolicismo, se dedicó a una poesía católica, pregonada de reminiscencias surrealistas.

JOSE MAURICIO NUNES GARCIA (padre) (1767-1830), gran músico mulato del fin del período colonial, influenciado por los músicos alemanes (Haydn, Mozart, Haendel, Glück), en contraste con la influencia italiana que prodominaba en la música portuguesa de la época.
Dejó varias misas; su obra principal es la Misa de Requiem para la reina D. Maria I (1816). Su obra, "por la intención melódica de una seriedad y de una nitidez pura, se equiparó a lo que hacían en el género los italianos de su tiempo" (Mário de Andrade).

JOSE WANCOLLE (¿?), conocido profesor de piano que trabajó en São Paulo; fue profesor particular de Mário de Andrade.

O JUDEU; apodo de ANTONIO JOSE DA SILVA (1705-1739), dramaturgo brasileño que trabajó en Portugal; su obra es la más importante de la literatura dramática portuguesa del siglo XVIII. Autor de comedias musicales para teatro de marionetas, se distingue por lo pintoresco y el humor satírico. Bajo la acusación de judaísmo fue quemado por la Inquisición, en Lisboa.

LAMBERTO BALDI (¿?), director de origen italiano, quien a partir de mediados del decenio del 20 hasta el inicio del decenio del 40, actuó en São Paulo y en Montevideo. Fue el primer profesor de composición de Camargo Guarnieri (1928),

y ya en 1931 era director artístico y de orquesta de la Sociedad Sinfónica de São Paulo.

LASAR SEGALL (1891-1957), gran pintor de origen ruso y formación alemana, radicado en São Paulo desde 1923, donde constituyó su familia. Intimamente ligado a los grupos expresionistas alemanes de "A Ponte", de "O Cavaleiro azul", ejerció considerable influencia en el medio artístico paulista. Dejó una obra extensa y variada que incluye composiciones con figuras, paisajes, retratos y algunas grandes composiciones de penetrante sentido social como "Pogrom" y "Navio dos Emigrantes". La casi totalidad de su acervo (escultura, pintura, acuarela, diseño, grabado) se encuentra reunida en São Paulo, en el Museo Lasar Segall.

LEOPOLDO MIGUEZ (1850-1902), compositor brasileño sin gran originalidad influenciado por Liszt y Wagner. Dejó bellas composiciones, pero sin gran importancia para el desarrollo de la creación musical brasileña. La parte más interesante de su obra está formada por los poemas sinfónicos.

LOURENÇO FERNANDES (1897-1948), compositor de carácter nítidamente brasileño en el que "los temas, sean éstos creados por el autor o populares, son tratados con sabor muy nuestro, dentro de una técnica libre pero muy equilibrada" (Renato Almeida). Fue profesor catedrático del Instituto Nacional de Música (1925).

LUIS JARDIM (1901-), ficcionista, pintor y dibujante muy ligado temáticamente a su región nordestina.

MACEDO (1820-1882); JOAQUIM MANUEL DE MACEDO, escritor romántico, de gran popularidad, autor de innumerables novelas donde, a pesar de la gran influencia de la novela de folletín, ya se nota una observación fiel de los tipos y costumbres brasileñas. Se hizo célebre, sobre todo, por el libro *A Moreninha* (1844), que en cierto modo le proporciona la receta a los demás.

MACHADO DE ASSIS (1839-1908); JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS, el más grande ficcionista brasileño de todos los tiempos; hijo de un mulato pintor de paredes y de una lavandera azoreana; autodidacta, llegó a formarse una profunda cultura. Fue poeta, cuentista, teatrólogo, cronista, novelista. Dejó en todos los géneros a los que se dedicó obras de gran valor, pero fue sobre todo como cuentista y novelista que se consagró como el mayor prosista de Brasil. Fue uno de los fundadores y el primer presidente de la Academia Brasileña de Letras.

MANUEL BANDEIRA. Ver *Notas a Macunaíma,* en esta antología.

MANUEL INACIO DA COSTA (1760-1849), el principal escultor baiano del período.

MARCOS PORTUGAL (1762-1830), el más notable músico portugués de su tiempo, compuso óperas y farsas de puro estilo italiano que fueron representadas en todos los teatros de Europa. Viajó a Brasil en 1811, cuando, huyendo de las guerras napoleónicas, D. João VI se mudó con la familia real para el Brasil.

MARQUES REBELO (1907-1973), pseudónimo de EDI DIAS DA CRUZ. Cuentista y novelista de Rio de Janeiro, en la tradición de la buena prosa urbana brasileña.

MATIAS AIRES (1705-1763), moralista portugués nacido en Brasil, el más importante del género en la literatura de lengua portuguesa. Su obra *Reflexões sobre a Vaidade dos homens,* está marcada por un acentuado pesimismo.

MESTRE VALENTIM (c.1750-1813); VALENTIM DA FONSECA E SILVA, escultor brasileño mulato, uno de los más grandes de su tiempo, influenciado por el rococó.

MONTEIRO LOBATO (1882-1948); JOSÉ BENITO MONTEIRO LOBATO, escritor de gran prestigio en su tiempo, "moralista y adoctrinador aguerrido de las acentuadas tendencias por una concepción racionalista y pragmática del hombre" (Bosi). Hombre de acción y creador, se afilia sobre todo al regionalismo anterior a la

Semana. Se hizo célebre entre los modernistas por la violenta idiosincrasia consagrada al arte moderno.

MURILO MENDES (1901-1976), uno de los 4 ó 5 poetas brasileños más importantes surgidos después de 1922. Su poesía, una de las más originales del modernismo, lleva la marca muy personal del catolicismo y de una profunda afinidad con el surrealismo. A partir de 1953 vivió en Europa, sobre todo en Roma, enseñando literatura brasileña. Allí fue reconocido con el premio Etna-Taormina de Poesía. Escribió también un hermoso libro de memorias de infancia: *Na idade do Serrote* (1969).

NABUCO (1849-1910); JOAQUIM NABUCO, historiador, escritor y político brasileño, notable por su combatividad en la campaña abolicionista, de la que fue el mayor líder doctrinario. Su obra, *Um estadista do Império,* es una de las más conocidas de la historiografía brasileña.

NEPOMUCENO (1864-1920); ALBERTO NEPOMUCENO, compositor nacido en el Nordeste (Ceará); representa junto con Alexandre Levy el primer intento de nacionalización de la música brasileña a través de la temática popular. Estudió en Italia y en Alemania; en este último país fue influenciado por Wagner.

NESTOR VITOR (1868-1932), escritor simbolista; se destacó sobre todo como crítico y por saber apreciar con simpatía las contribuciones de las vanguardias modernistas. Publicó y prologó las *Obras Completas* de Cruz e Souza, el más grande poeta negro brasileño.

OLIVEIRA LIMA (1865-1928); MANUEL DE OLIVEIRA LIMA, historiador y diplomático. Su obra historiográfica, de cuño acentuadamente conservador, tiene como pieza principal el libro *Dom João VI no Brasil.*

OLIVIO MONTENEGRO (1896-1962), crítico del grupo regionalista de Recife, ligado a Gilberto Freyre. Autor de un libro importante, *O romance brasileiro,* 1938.

ONEYDA ALVARENGA (1911-), poetisa y musicóloga, discípula de Mário de Andrade y posteriormente su colaboradora en el Departamento Municipal de Cultura, donde dirigió la Discoteca Pública. Basándose en el material dejado por Mário de Andrade, organizó con admirable competencia y dedicación, su libro póstumo, *Danças dramáticas do Brasil.*

ORTIGÃO (1836-1915); JOSÉ DUARTE RAMALHO ORTIGÃO, escritor portugués conocido por su periodismo de costumbres, cuyo punto culminante fue una larga serie de folletines-mensajes denominada "As farpas".

OTÂVIO DE FARIA (1908-), ensayista y novelista católico, autor de una *roman-fleuve,* extremadamente ambiciosa pero literariamente inconcluida: *A tragédia burguesa,* iniciada en 1937. Gozó de mucho prestigio entre los jóvenes escritores católicos de derecha del decenio del 40.

PAULO PRADO (1869-1943); brillante ensayista, autor de *Retrato do Brasil* (1928), cuya interpretación pesimista del carácter brasileño ejerció profunda influencia en el pensamiento de la época, sobre todo en los modernistas. Fue uno de los principales organizadores de la Semana de Arte Moderno en 1922.

PORTINARI (1903-1962); CANDIDO PORTINARI, el primer gran pintor brasileño posterior al modernismo. De origen extremadamente modesto, supo transferir en sus telas, con profunda emoción y lirismo, la experiencia de su infancia rural. Más tarde, la temática colectiva irá a acrecentar los temas de su memoria individual, celebrando los ciclos culturales de su país y los grandes acontecimientos históricos de la nacionalidad. Convertido, en cierto modo, en pintor oficial, no olvidará, sin embargo, a los desheredados, a los cuales fijará en la dolorosa serie de los "Retirantes nordestinos".

Su obra, de admirable calidad artesanal, revela al mismo tiempo la gran familiaridad con la pintura italiana del cuatrocientos, la huella de la lección de Picasso y la reflexión sobre la experiencia muralista mexicana.

PLINIO SALGADO (1901-1976), escritor influenciado por la Semana de Arte Moderno y perteneciente a la corriente nacionalista "verde-amarela". Fue autor de tres novelas, entre ellas, *O estrangeiro* (1926) y *O esperado* (1931). Fue también el fundador y el principal teórico de "Acción Integralista Brasileña", movimiento de corte fascista que tuvo, en la época, muchos adeptos.

RADAMES GNATALLI (1906-), compositor brasileño, cuya inspiración clara y espontánea y de acento marcadamente nacionalista, utiliza con frecuencia piezas populares, como pequeñas marchas del carnaval carioca, melodías de rondas infantiles, viejas canciones tradicionales, etc.

RAIMUNDO CORREIA (1859-1911), poeta parnasiano, poseedor de gran poder verbal; es autor de algunos de los sonetos más populares en Brasil y —según Manuel Bandeira— de "algunos de los versos más misteriosamente bellos de nuestra lengua".

RAQUEL DE QUEIROZ (1910-), novelista perteneciente al grupo neorrealista del Nordeste. Evolucionó desde un socialismo libertario en las primeras novelas, hacia una narrativa de afección psicológica, tomando finalmente "una posición conservadora nostálgica de los estilos de vida de la sociedad patriarcal" (A. Bosi). Fue la primera mujer que ingresó a la Academia Brasileña de Letras (1978).

RENATO ALMEIDA (1895), historiador de la música brasileña, autor de la *História da música brasileira* (1926).

RIBEIRO COUTO (1898-1963); RUI RIBEIRO COUTO, poeta proveniente de la última fase del simbolismo; después del contacto con los Modernistas, a quienes se unió, evolucionó hacia una poesía crepuscular, "en sordina"; en su última fase adoptó una posición francamente nacionalista, celebrando, entre otros temas, la apertura de las zonas pioneras del Brasil. Vivió gran parte de su vida en el exterior, siguiendo la carrera diplomática.

ROGER BASTIDE (1898-1974), gran sociólogo francés; fue profesor de la universidad de São Paulo desde 1938 hasta 1954, donde ejerció enorme influencia y formó innumerables discípulos. Durante su larga permanencia en Brasil se dedicó a notables estudios de sociología de las religiones, estética, folklore, etc.

ROSALINA COELHO LISBOA (1889-), poetisa neoparnasiana de poca importancia y, más tarde, autora de una novela bastante conocida *A Seara de Caím* (1952).

RUBENS BORBA DE MORÃES (1899-), escritor de formación francesa, participó en la Semana de Arte Moderno de 1922. Fue colaborador de la revista "Klaxón" y es autor del libro *Domingo dos Séculos*, representante de la "nueva prosa de ideas surgida con los modernistas" (A. Bosi). Fue director de la Biblioteca Municipal de São Paulo en el período en que Mário de Andrade dirigió el Departamento de Cultura. Publicó también importantes libros de bibliografía y erudición.

SAMUEL ARCANJO DOS SANTOS (1882-1957), profesor, compositor y, durante 7 años, Director del Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo. Publicó varias obras didácticas de teoría musical y lectura musical.

SÁ PEREIRA (1888-1966); ANTONIO DE SÁ PEREIRA, pianista, compositor y profesor de la Escuela Nacional de Música de Rio de Janeiro. Gran profesor de piano y de pedagogía musical, fue también el autor de diversas obras didácticas; conjuntamente con Mário de Andrade y Luciano Gallet, formó parte de la Comisión encargada de la reforma de la enseñanza de la música en Brasil (1931). Realizó una larga acción en favor de la cultura musical brasileña, al fundar el Conservatorio de Pelotas, en Rio Grande do Sul.

SANTA ROSA (1909-1956); TOMAS SANTA ROSA JUNIOR, pintor, grabadista, escenógrafo, profesor, de mucho prestigio en el ambiente artístico del período.

SAVINO DE BENEDICTIS (1883-1971), compositor, profesor, musicólogo de origen italiano; llegó a Brasil, donde se radicó, a los 20 años. Formó parte del primer

grupo de docentes del Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo, donde enseñó de 1910 a 1928. Dejó innumerables obras didácticas.

SERGIO MILLIET (1898-1966); SERGIO MILLIET DA COSTA E SILVA, poeta, novelista, crítico, ensayista, de formación europea. Se inició en la literatura antes de 1922, con algunos libros de versos escritos en francés; posteriormente se integró al grupo modernista y empezó a hacer versos en portugués, de un lirismo contenido e intelectualizado. Escribió dos novelas, pero se proyectó sobre todo como excelente crítico de literatura y de artes plásticas. Fue director de la Biblioteca Municipal de São Paulo.

TASSO DA SILVEIRA (1895-), crítico y poeta neosimbolista del grupo de la revista "Festa", de la cual fue también director.

TELMO VERGARA (1909-), cuentista regionalista.

TELLES JUNIOR (1851-1914); JERÖNIMO JOSÉ TELLES JUNIOR, pintor y profesor de formación académica, natural del Nordeste (Recife), que se dedicó especialmente al paisaje.

TIRADENTES (1746-1792), apodo del Alférez JOAQUIM JOSÉ DA SILVA XAVIER, gran héroe nacional, principal activista y mártir de la Inconfidencia Mineira. Murió ahorcado el 21 de abril de 1793.

TITO LIVIO DE CASTRO (1864-1890), médico y científico brasileño, autor de importantes estudios de crítica literaria y filosófica. Murió muy joven. Su obra más importante es *A mulher e a sociogenia* (1889), basado estrictamente en los principios del naturalismo científico.

TRISTÃO DE ATAIDE (1893-), pseudónimo literario del escritor ALCEU AMOROSO LIMA, la mayor figura intelectual católica del Brasil moderno. Fue el crítico literario más importante de los decenios de los años 20 y 30; al convertirse al catolicismo abandonó la crítica militante para dedicarse a la reflexión ética e ideológica, terminando por afiliarse a las posiciones progresistas de la Iglesia bajo la influencia de Jacques Maritain. Continúa, a pesar de la edad, actuando de la manera más lúcida y valerosa en la empresa del país.

VARELA (1841-1875); LUIS NICOLAU FAGUNDES VARELA, poeta que representa una especie de puente entre los primeros y los últimos románticos. Su obra es desigual y de gran variedad temática: poesía de la naturaleza, personal, religiosa, política. Llevó el verso romántico a un máximo de fluidez y musicalidad, a través del cual expresó un sentimiento mágico de la realidad. Su verso blanco es uno de los más expresivos del idioma portugués. Su obra más importante: *Cántico do Calvário* (1865), elegía a la muerte de un hijo.

VIANA MOOG (1906-); CLODOMIR VIANA MOOG, ensayista y ficcionista; autor de una importante interpretación de su estado natal (Rio Grande do Sul): *Bandeirantes e Pioneiros.*

VILLA-LOBOS (1887-1959); HEITOR VILLA-LOBOS, el mejor compositor moderno del Brasil. Sufre inicialmente la influencia de Debussy y Stravinsky, del cual se desprende al poco tiempo a medida que se entrega a investigaciones de las fuentes populares brasileñas. De ahí en adelante se realiza bajo la égida del *nacionalismo,* siendo, probablemente, el producto más alto y armonioso de esa propuesta artística. A partir de 1930 se dedica al canto orfeónico y a la divulgación de la buena música. Dejó una producción muy grande y variada que va desde los grandes poemas sinfónicos a los *Chôros* y a la serie de las *Bacchianas,* donde alcanza una admirable síntesis entre la tradición erudita europea y la contribución popular de su país.

CRONOLOGIA *

El criterio para la preparación de la columna Vida y Obra de Mário de Andrade fue el de utilizar declaraciones del propio autor; testimonios fehacientes de sus familiares y extractos de cuentos y poemas donde él introduce, conscientemente, momentos de su biografía real. (G. de M. S.).

Las columnas: Brasil y América Latina, preparada por Laura de Campos V., y Mundo exterior han sido corregidas y ampliadas por el Departamento Técnico de la Biblioteca Ayacucho.

1893

Mário Raúl de Morães Andrade nace en São Paulo (Capital), el 9 de octubre, en la calle Aurora Nº 320 (inmueble hoy demolido, y que correspondería al actual Nº 1960), en lo que hoy es el centro de la ciudad. Es el segundo hijo de Carlos Augusto de Andrade y María Luisa de Morães Andrade. Fueron sus hermanos: Carlos, 4 años mayor que él; Renato, 6 años menor y María de Lourdes, la más pequeña, a la que Mário llevaba 9 años:

> "Nació, acompañado por esa
> lamentable sensibilidad que
> define a los seres y perjudica
> las existencias, miedoso y humilde"
>
> *Ha uma gota de sangue em cada poema*
> (1917)
> (Hay una gota de sangre en cada poema)

Por una de las vertientes maternas pertenece a una familia paulista tradicional, de la clase dominante, católica y liberal; su abuelo Joaquim de Almeida Leite Morães, fue profesor de Derecho, periodista, diputado provincial varias veces y, en 1881, durante un año, presidente de la provincia de Goiás. Sin embargo, su mujer Ana Francisca, era de muy humilde condición.

Por el lado paterno, el origen de Mário de Andrade es extremadamente modesto: su padre, Carlos Augusto de Andrade, se había iniciado como tipógrafo, cargando solo sobre sus espaldas desde niño, con la responsabilidad del sustento de su madre y de sus hermanos; pero, poco a poco, gracias a las infrecuentes dotes de su inteligencia y tenacidad, logró ascender socialmente. Siendo aún muy joven ingresa al ámbito de la imprenta en São Paulo, donde junto con otros compañeros llega a fundar dos diarios, el *Jornal da Tarde* (Diario de la tarde) y *A Gaceta do Povo* (La Gaceta del pueblo) (1879).

En 1881, Carlos Augusto de Andrade fue secretario particular de Joaquim de Almeida Leite Morães durante el gobierno de éste en Goiás; en 1887, el 23 de julio, se casa con María Luisa, hija segunda del ex presidente.

1894

En la correspondencia, Mário de Andrade se refiere varias veces, con un sentido sumamente realista, a ese hombre nada vulgar, y al mismo tiempo enérgico e inseguro que fue su padre, quien influyó profundamente en su personalidad:

> "Fui un tipo lento al que le costó mucho desarrollarse. En parte, eso se debe también a la manera de proceder

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
B: Revolución federalista en Río Grande (-95). El almirante Custodio de Melo bombardea Rio de Janeiro; los insurgentes ocupan Fuerte Villegaignon. Muere el mariscal Deodoro da Fonseca. Fundación del Partido Republicano Federal. Cruz e Sousa: *Broqueles.* Eduardo Prado: *La ilusión americana.* Coelho Neto: *La Capital Federal.* *AL:* J. Y. Limantour ministro de Hacienda y artífice del "milagro económico" del porfirismo. Aumenta campaña autonomista en Cuba; división del partido Unión Constitucional y formación del Partido Reformista. Reconocimiento de la soberanía británica sobre Belice, Guatemala. Año de grave agitación política en Colombia. Manifiesto a la Nación del Partido Liberal venezolano. Vía férrea Lima-La Aroya. Conflicto con los radicales en Argentina: Roca captura Rosario. Influencia "directriz" presidencial en Uruguay. Fuerzas liberales en León declaran a Zelaya presidente de Nicaragua. Del Casal: *Bustos y Rimas.* Acevedo Díaz: *Grito de gloria.* Mueren Altamirano y Del Casal. Nace V. Huidobro.	Guerra de Melilla. Protectorado francés en Dahomey; ocupación de Siam. Autonomía de Irlanda rechazada por la cámara de los Lores; fundación del Independent Labour Party en Inglaterra. Segunda presidencia de Cleveland en EE.UU.; crisis bursátil; abolición de la Ley Sherman; protectorado en Hawai. Insurrección de los jóvenes checos en Praga. Masacre en Armenia. Nueva Zelandia: derechos políticos plenos a la mujer. Nace Mao-Tse-tung. Exposición colombina de Chicago. Ford construye su primer automóvil. Elster-Seitel: célula fotoeléctrica. Diesel construye motor de gas-oil. Morey: primer proyector cinematográfico. Jean Grave: *La sociedad moribunda y la anarquía.* Heredia: *Los trofeos.* Menéndez Pelayo: *Antología de poetas hispanoamericanos* (-95). Mallarmé: *Verso y prosa.* Aparece en Londres el primer número de la revista *The Studio,* con la ilustración *Salomé* de Beardsley. Munch: *El grito.* Chaikovski: *Sinfonía Patética.* Dvorak: *Sinfonía del Nuevo Mundo.*
B: Prudente de Morães Barros, primer presidente civil (15/XI). Batalla cerca de Passo Fundo, Rio Grande; el general Saravia es derrotado por las tropas gubernamentales al mando del general Lima y es ultimado. Inauguración de la	Asesinato de Sadi-Carnot. Proceso Dreyfus. Nicolás II zar de Rusia. Guerra entre China y Japón (VII). Los italianos invaden Abisinia. Yersin: bacilo de la peste. Roux: suero antidiftérico.

de mi familia, padre severo y tonto a fuerza de tanta humildad, incapaz de pensar que un hijo suyo podría llegar a ser algo en este mundo en el cual él no fuera más que un *sel-fmade-man* (*Sic* en el original portugués. N. del T.) inteligente, pero ingenuo, poniendo su inteligencia al servicio de los otros, explotado siempre por los amigos, y que así vivió siempre. Nunca fue a la escuela. Sabía italiano, francés, escribía correctísimamente, sabía a fondo matemática y escrituración mercantil, amaba la música italiana y había leído a los realistas y dramones franceses".

(Carta a Manuel Bandeira, 4-X-1925)

1895

Pero es en las narraciones de temas nítidamente autobiográficos que aparecen en los *Contos Novos* (Cuentos nuevos), donde fija la figura paterna de modo incisivo e incluso implacable:

"Nosotros siempre habíamos sido familiarmente felices, en ese sentido muy abstracto de la felicidad: gente honesta, sin crímenes, hogar sin peleas ni graves dificultades económicas. Pero, debido sobre todo a la naturaleza gris de mi padre, ser despojado de todo lirismo, dotado de una ejemplaridad inútil, parapetado en lo mediocre, siempre nos había faltado ese aprovechamiento de la vida, ese gusto por las felicidades materiales, un vino bueno, una estación de aguas, comprarnos una heladera, cosas así. Mi padre había sido de una bondad equívoca, casi dramática, el pura-sangre de los aguafiestas".

(*Contos Novos:* "El Pavo de Navidad")

No obstante, en otros momentos confesionales, Mário de An-

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
confitería Colombo en Rio de Janeiro, marco de la *belle époque.* A. Azevedo: *Libro de una Suegra.* Taunay: *El ensillamiento.* Araripe Jr.: *Gregorio de Matos, Literatura brasileña, Movimiento de 1893, Estudios de literatura brasileña* (-1907). Nina Rodríguez: *Los africanos en el Brasil.* Silvio Romero: *Doctrina contra doctrina.* 1er. Salón Nacional de Bellas Artes: Batista da Costa es premiado con viaje a Europa por su cuadro *En reposo.* *AL:* Bonilla presidente de Honduras. Terremoto en Venezuela; Crespo presidente y conflicto con la Guayana Británica. Muere R. Núñez. Producción cafetalera colombiana alcanza por primera vez los veinte mil kilos. Tacna y Arica pasan a poder de Chile, sin que ningún plebiscito sea convocado. J. Iriarte Borda presidente de Uruguay. J. A. Silva: *Nocturno.* M. González Prada: *Páginas libres.* E. Acevedo Díaz: *Soledad.* Revista *Cosmópolis* en Caracas y *Azul* en México. Nace J. C. Mariátegui.	Marx: Edición del Volumen III de *El Capital.* Durkheim: *Reglas del método sociológico.* Dilthey: *Ideas sobre una psicología descriptiva y analítica.* Buchner: *Darwinismo y socialismo.* S. y B. Webb: *Historia del "tradeunionismo".* Debussy: *Preludio a la siesta de un fauno.* Massenet: *Thais.*
B: Batalla decisiva contra los rebeldes de Rio Grande, cerca de la frontera uruguaya. Suicidio de da Gama. Ocupación de la isla de Trinidad, Espíritu Santo, por Inglaterra, que reconocerá los derechos brasileños al año siguiente. Cuestión de Palmas con Argentina; laudo arbitral del presidente Cleveland favorable al Brasil. Levantamiento de la Escuela Militar en Rio de Janeiro. Muere Florano Peixoto. Suicidio de Raúl Pompéia. Farias Brito: *La finalidad del mundo* (-1905). Adolfo Caminha: *Buen criollo* y *El normalista.* J. Nabuco: *Balmaceda.* Coelho Neto: *Espejismo.* *AL:* Segunda guerra de independencia	Convención sino-japonesa de Pekín. Inauguración del canal de Kiel. Muere Engels. Roentgen: los rayos X. Lumière: primer aparato cinematográfico. Expedición polar de Nansen. Hertzl: *El estado judío.* Valery: *Soirèe con el Sr. Teste.* Wells: *La máquina para explorar el tiempo.* Unamuno: *En torno al casticismo.* Valle-Inclán: *Femeninas.* Conrad: *La locura de Almayer.* Sienkiewicz: *Quo Vadis?* Verhaeren: *Las ciudades tentaculares.* Grane: *La roja insignia del coraje.* Gauguin instalado en Tahití: Cezanne: *Las bañistas.*

drade supo distinguir en su personalidad compleja y dividida, los rasgos festivos que había heredado de él:

> "Quedarme definitivamente en Rio (cosa que sería ideal) no puedo. Las razones en contra son más fuertes que mi violento deseo de *carioquizarme.* Hay, sobre todo, una voz de la sangre, mi padre que fue obrero y que después de haber ascendido, prosiguió manteniéndose en una rutina netamente obrera, realizando actos que eran como piedras, sumido en lo objetivo. Lo que hay de aristocrático en mí, principalmente este desenfrenado deseo de vivir y la fascinación que sobre mí ejercen todos los vicios, y que no me da tregua — esa parte está obligada a ceder ante y en la voz de mi padre".
>
> (Carta a Paulo Duarte, 3-IV-1938)

1896

Pero si el adulto supo reconocer en el ejemplo del padre el modelo que había plasmado su comportamiento, los primeros recuerdos de la infancia, transpuestos a la ficción con gran intensidad emotiva, insisten en la imagen represiva y castradora, como la descrita en la escena ejemplar del cuento "Tempo de Camisolinha" (Tiempo de camisoncito):

> "Mi pelo era muy lindo, de un negro caliente, acastañado en sus reflejos. Caía por mis hombros en rijos cargados, con ritmos pesados de línea de espiral (...). ¡Todo el mundo apreciaba mi pelo rizado, tan lento! Y yo me enorgullecía de él, más aún: lo adoraba a causa de los elogios. Fue una tarde, lo recuerdo bien, cuando suavemente murmuró una de sus decisiones irrevocables:
>
> "A este niño hay que cortarle el pelo". Miré hacia un lado, hacia otro, buscando apoyo, algo que me permitiera huir de esa orden que tanto me angustiaba. Opté por el instinto y fijé mis ojos llorosos en mamá. Ella quiso mirarme compasiva, pero me acuerdo como si fuera hoy, que no pudo soportar la perfecta inocencia de mis ojos, bajó los suyos oscilando entre la piedad que le inspiraba yo y la razón plausible que hubiese en la determinación del jefe. Hoy creo reconocer un egoísmo grande de parte suya al no haber reaccionado. (...).
>
> El resto son recuerdos confusos al ritmo de gritos horribles, cabeza sacudida con violencia, manos enérgicas que me atrapaban, palabras afligidas que me daban órdenes con rabia entre infecundas piedades, ásperas

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
cubana; José Martí muerto en Dos Ríos. Eloy Alfaro entra en Quito. Revuelta liberal en Colombia, dirigida por Santos Acosta. Reclamaciones extranjeras a Venezuela y ultimátum Richard Olney a Gran Bretaña. Piérola entra en Lima: presidente. Renuncia Sáenz Peña en Argentina; asume Uriburu. Pacto de Amapala entre Honduras, Nicaragua y El Salvador para una común política exterior. Conflicto con Inglaterra por la Mosquitía; ocupación de Corinto; pago de indemnización; retirada. Nacen el general Augusto César Sandino y Víctor R. Haya de la Torre. L. Díaz: *Bajo-relieves.* M. Zeno Gandía: *La charca.* S. Chocano: *En la aldea.* Muere Gutiérrez Nájera.	
B: El gobierno de la República se instala en el Palacio de Catete. Guerra de Canudos, movimiento político-religioso de Bahía, liderato por Antônio Caselheiro. Fundación de la ciudad planificada de Belo Horizonte, en Minas Gerais. Primeras exhibiciones de cine en Rio de Janeiro con el omniógrafo. J. Machado de Assis: *Varias historias.* Rui Barbosa: *Cartas de Inglaterra.* Leopoldo Míguez: *Prometeo.* Coelho Neto: *Serton.* Nabuco: *La intervención extranjera durante la revolución.* Nepomuceno: *Serie Brasileña.* Fundación de la Academia Brasileña de Letras. *AL:* Muere Maceo en Cuba. Intentos de asesinar al presidente Crespo. Se oficializa división del partido conservador colombiano. Batalla de Huanta en Perú y muerte de 500 campesinos. Suicidio de Leandro Alem en Argentina; aprestos bélicos para la cuestión de fronteras con Chile. Errázuriz presidente.	Acuerdo Ruso-Austríaco sobre los Balcanes. Continúa la expansión colonial: los ingleses en Sudán. Los franceses en Madagascar. Fundación del *Daily Mail.* Primeros Juegos Olímpicos en Atenas. Marconi: la telegrafía sin hilos. Becquerel: la radiactividad. Ribot: *Psicología de los sentimientos.* Kropotkin: *La anarquía.* Bergson: *Materia y memoria.* Renouvier: *Filosofía analítica de la historia.* Bjornson: *Más allá de nuestros poderes.* Puccini: *La bohemia.* Gauguin: *Nacimiento de Cristo.* Muere Nobel; se establecen los Premios que llevan su nombre.

dificultades del peluquero que se empeñaba en tener paciencia y me inspiraba terror y por último el llanto. Finalmente el prolongado desenlace, el gemido dolorísimo, convulsivo, lleno de visiones próximas y atroces, una desesperación desarraigada de todo, una terquedad emperrada en no querer aceptar lo consumado".

(*Contos Novos:* "Tempo de Comisolinha")

Aún en ese cuento, Mário subraya que el episodio fue un suceso traumático fundamental de su biografía, responsabilizándolo en gran medida por su temperamento de adulto:

"Recuerdo una fotografía mía de esa época, que después destruí por una especie de recato avengonzado... Era ya entonces un hombre hecho y aquellos cabellos adorados en la infancia, me parecieron algo así como un engaño grave y destruí rápidamente el retrato. Los rasgos no eran felices pero en el marco de la cabellera había siempre una mirada mansa, un rostro sin huellas, franco, promesa de un alma sin maldad. De un año después del corte de los cabellos, o poco más o menos, guardo otra fotografía en la que aparezco junto a Totó, mi hermano. El, 4 años mayor que yo, muy elegante y totalmente infantil metido en una lindísima ropa marinera; yo, mucho menor, todavía conservo una camisita de terciopelo absurda, que mi madre, por hacer economía, se había empeñado en que yo la usara hasta el fin.

Guardo esta fotografía porque si bien ella no me perdona lo que he sido, al menos me lo explica. Doy la impresión de una monstruosidad insubordinada. Mi hermano, con sus ocho años, es un niño integral, mirada despojada de toda experiencia, rostro rechoncho y lisito, sin carácter estable, sin malicia, la imagen misma de la infancia. Yo, tanto más chico tengo ese no sé qué repulsivo del enano, parezco viejo. Y lo que es más triste, con unas huellas vividas que bajan desde las aletas voluptuosas de la nariz y de la boca ancha, entreabierta en una risita pérfida. Mis ojos no miran, acechan. Brindan a las claras, con una facilidad teatral, todos los indicios de una segunda intención.

No sé por qué no destruí a tiempo también esa fotografía, ahora es tarde. Muchas veces pasé largos minutos contemplándome, buscándome en ella... Y encontrándome la comparaba con mis actos y todo eran confirmaciones. Estoy seguro que esa fotografía me hizo un mal inmenso, porque me impuso una gran pereza para reaccionar. Me convertía exageradamente en mí mismo y ahogó mis posibles anhelos de perfección".

(*Contos Novos,* "Tempo de Comisolinha")

1897

Los recuerdos siguientes —recogidos siempre en la obra de ficción, pero coincidiendo con fidelidad con los datos biográficos— se sitúan "allá por los últimos años del siglo pa-

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Nervo: *Perlas negras.* Gutiérrez Nájera: *Poesías.* T. Carrasquilla: *Frutos de mi tierra.* Paul Groussac funda *La Biblioteca.* Se suicida J. A. Silva.	
B: Atentado contra el presidente Moraes; muere el ministro de guerra mariscal Carlos Machado Bittencourt. Distur-	Conflicto greco-turco al unirse Creta a Grecia. McKinley presidente de EE.UU. Fundación del sionismo en Basilea: pri-

sado" y describen una estadía en Santos donde, en la atmósfera tranquila de las vacaciones, el padre ya se perfila "bastante menos padre, y un espléndido compañero con mucha hambre y lleno de condescendencia", mientras la madre convalece debilitada por el último parto:

> "(...) fue aún dentro de estas camisitas que partí con los míos hacia Santos, para aprovechar las vacaciones de Totó siempre debilucho, un mes de junio.
> Había además otra razón más triste para ese descanso aparentemente festivo de vacaciones. Una hermanita había venido a aumentar mi familia y parece que el parto había sido desastroso, no lo sé bien... Sé apenas que mamá había pasado casi dos meses en cama, paralítica, y que sólo se había levantado apremiada por las obligaciones de la casa y de los hijos. Pero andaba mal, apoyándose en los muebles, arrastrándose, con dolores insoportables en la voz (sic), sintiendo tirones en los músculos de las piernas y un gran desánimo. Ante la inminencia de algún desastre mayor, papá había hecho un esfuerzo notable, tratándose de un ser como él que sólo era capaz de imaginarse la vida como un trabajo sin recreo, totalmente asombrado por los progresos financieros que hacía y sus ascensos de clase. Había resuelto aceptar el consejo del médico, declarándose también él de vacaciones y decidido a llevar a mamá a los recetados baños de mar.
> Eso fue, conviene recordarlo, allá por los últimos años del siglo pasado, y la playa de José Menino era casi un desierto lejano. Aún así la casa que papá había alquilado no quedaba en la playa exactamente, sino en una de las calles que desembocaban en ella y donde unos obreros trabajaban diariamente en la alineación de unos canales que conducían las aguas de la ciudad hacia el mar del golfo. Allí vivimos casi dos meses, en un caserón inmenso y vacío, hogar improvisado lleno de deficiencias, al que la negligencia enfermiza de mamá sumía aún más en la melancolía, dejando caer en todo un aire de maltrato y transitoriedad".
>
> (*Contos Novos,* "Tempo de Comisolinha")

1898

Poco después, alrededor de 1898, puede ubicarse el primer amor, afecto duradero que, nacido en la primera infancia, atraviesa toda la adolescencia; será el primero de los "cuatro amores eternos" a los que Mário de Andrade se referirá siempre:

> "Después del gran amor hacia mí mismo que brotó a los tres años y duró más o menos hasta los cinco, mi amor se dirigió a una especie de prima lejana que frecuentaba nuestra casa. Como puede verse, jamás padecí el complejo de Edipo, gracias a Dios. Toda mi vida, mamá y yo fuimos muy buenos amigos, sin ninguna clase de amores peligrosos.

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
bios en Rio de Janeiro por el fracaso de las expediciones militares contra Canudos; asalto a los periódicos monárquicos. Asesinato de Gentil de Castro, propietario del *Liberdade*. Canudos es finalmente arrasado; muerte de Antônio Conselheiro (3/X). S. Romero: *Machado de Assis*. Artur Azevedo: *La Capital Federal*. Nabuco: *Un estadista del Imperio* (-99). Inaugurada la Academia Brasileña de Letras; presidente, J. Machado de Assis. Nace E. Di Cavalcanti. *AL:* Gobierno autónomo en Puerto Rico. Eloy Alfaro incorpora indios a la ciudadanía ecuatoriana. Gran Bretaña somete a arbitraje su disputa con Venezuela. Auge de la explotación del caucho en el oriente peruano. Segunda insurrección nacionalista de Aparicio Saravia en Uruguay. R. Jaimes Freyre: *Castalia bárbara*. L. Lugones: *Las montañas de oro*. P. Groussac: *Del Plata al Niágara*. Rodó: *La vida nueva*. Blest Gana: *Durante la Reconquista*. S. Argüello: *Primeras ráfagas*.	mer Congreso Internacional israelita. Minas de oro en Klondyke. Braun: tubo de rayos catódicos. Lorentz: teoría del electrón. Polémica en París entre Ferdinand Brunetière y Marcelin Berthelot sobre "el fracaso de la ciencia". Adler: primer vuelo en aeroplano. A. Desmoulins: *A qué se debe la superioridad de los anglosajones*. Ellis: *Estudios sobre psicología sexual*. A. Gide: *Los alimentos terrestres*. Wells: *El hombre invisible*. Ganivet: *Idearium español*. Rostand: *Cyrano de Bergerac*. Rousseau ("Le Douanier"): *La gitana dormida*.
B: Campos Salles, presidente, establece la llamada "política de los gobernadores". Acuerdo con los banqueros de la City de Londres para la consolidación de la deuda externa, que asciende a 47.500 millones de libras esterlinas. Santos Dumont asciende en su primer dirigible. Alfonso Arinos: *Por el sertón*. Raimundo Correia: *Poesías*. Cruz e Sousa: *Evocaciones*. Alphonsus de Guimãraes: *Sep-*	España entra en guerra con los EE. UU.; paz de París. Filipinas, Puerto Rico y las islas Guam cedidas a EE. UU. por 20 millones de dólares; anexión definitiva de Hawai. Se reabre el caso Dreyfus en Francia. L. Daudet y Maurras fundan *Acción Francesa*. Surge el Partido socialdemócrata en Rusia. Mueren Bismarck y Gladstone. Los esposos Curie descubren el radio.

María fue mi primer amor. No había nada entre nosotros, está claro, ella como yo en sus cinco años apenas, pero no sé qué divina melancoloía nos envolvía, cuando por casualidad estábamos juntos y solos. La voz bajaba de tono, y eran principalmente las palabras las que se volvían más raras, muy simples. Una ternura inmensa, firme y reconocida, que no exigía ningún gesto. Aquello, por lo demás, duraba poco, porque en seguida llegaban los demás niños. Sentíamos entonces una rabia impensada hacia nuestros primos y hermanos, siempre exteriorizada en palabras o modales cargados de irritación. Amor apenas sensible en aquel instinto de estar solos".

(*Contos Novos*, "Vestida de preto")

1899

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
tenario y *Cámara ardiente*. S. Romero: *Nuevos estudios de literatura contemporánea*. Visconti: *Juventud* (premio Exposición de París - 1900).	Koldewey inicia excavaciones de Babilonia. Bordet: suero hemolítico.
AL: Explosión del "Maine" en La Habana; guerra hispanoamericana. Desembarco en Puerto Rico; gobierno de J. Brooke en San Juan. Independencia de Cuba; Tratado de París: España renuncia a la soberanía. Consejo de los Estados Unidos de Centro América en Amapala. J. A. Roca nuevamente presidente de Argentina, Andrade de Venezuela, Sanclemente de Colombia. En Nicaragua, Nueva Constitución. Zelaya presidente por segunda vez. Asesinado el presidente J. M. Reyna Barrios en Guatemala. Nace J. E. Gaitán. Primer automóvil en Lima; primer ascensor en Buenos Aires.	Le Bon: *Psicología de la muchedumbre*. Rosa Luxemburgo: *Reforma y Revolución*. Zola: *Yo acuso*. Wilde: *Balada de la cárcel de Reading*. D'Annunzio: *El fuego*. Howard: *Mañana...* teoría de la ciudad-jardín. Rodin: *Balzac*. Puvis de Chavannes: *Genoveva velando sobre Lutecia*. Nacen E. Hemingway y Federico García Lorca.
G. Valencia: *Ritos*. Chocano: *La selva virgen*. Vargas Vila: *Flor de fango*. Valenzuela y Nervo: *Revista moderna*.	
B: Clovis Beviláqua comisionado para elaborar el proyecto de Código Civil. Visita del presidente argentino Julio A. Roca. Creación del Instituto Butantá en San Pablo. Peste bubónica en Santos.	Conferencia de la Paz en La Haya. Acuerdo anglo-ruso para dividirse China y principio norteamericano de "puerta abierta" en China. Convención franco-inglesa sobre el Sudán. Los boers derrotan a los ingleses. Revuelta en Filipinas contra los norteamericanos. Segundo proceso Dreyfus.
J. Machado de Assis: *Don Casmurro*. Taunay: *No declínio*. Nestor Vítor: *Cruz e Sousa*. Muere Almeida Jr. Nace Flávio de Carvalho.	Bosanquet: *Teoría filosófica del Estado*. Tolstoi: *Resurrección*. Rilke: *Canción de amor*. Veblen: *Teoría de la clase ociosa*. Haeckel: *Enigmas del Universo*. Maurras: *Tres ideas políticas*. Zola: *Fecundidad*. Ravel: *Pavana para una infanta difunta*. Sibelius: Sinfonía Nº V. A. Schoenberg: *La noche transfigurada*. V. Guimard: entradas al Metro de París.
AL: Protectorado norteamericano sobre Cuba. Presidente dominicano Heureaux asesinado y jefe revolucionario Jiménez Presidente. Gobierno de T. Regalado en El Salvador. Guerra civil en Colombia "los mil días"; Uribe Uribe y B. Herrera contra el gobierno conservador. C. Castro entra en Caracas: presidente; fallo de la Comisión de Límites de París entre Ve-	

1900	La familia está viviendo en el centro de la ciudad en el *Largo Paissandu*. Mário de Andrade tiene seis años y empieza la escuela primaria en el *Grupo Escolar da Alameda do Triunfo,* en su barrio.

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
nezuela y Gran Bretaña. Romaña presidente de Perú. Atacama, territorio favorable a Chile y no a Argentina. Gómez Carrillo: *Bohemia sentimental* y *Maravillas.* G. Valencia: *Anarkos.* Chocano: *La epopeya del morro.* C. Zumeta: *El continente enfermo.* M. Díaz Rodríguez: *Cuentos de color.* J. J. Tablada: *Florilegios.*	
B: Visita del presidente Campos Salles a la Argentina. Conmemoración del cuarto centenario del descubrimiento del Brasil. Disputa con Guayana francesa por límites. Peste bubónica en Río de Janeiro. Santos Dumont gana el premio Deutch sobrevolando la torre Eiffel en globo. 3er. Censo general: 17.384.340 habitantes. J. Ribeiro: *Compendio de Historia del Brasil.* Cruz e Sousa: *Faroles.* Alberto de Oliveira: *Poesías completas.* Conde de Alfonso Celso: *Por qué me ufano de mi país.* Silvio Romero: *Ensayos de sociología y literatura.* J. Nabuco: *Mi formación.* *AL:* Francia exige con su flota indemnización dominicana. Castro, presidente constitucional de Venezuela; Marroquín, de Colombia por golpe de Estado. Tratado de límites argentino-chileno por zona de los Andes. Censo uruguayo: 936.000 habitantes; Imposición de los Estados Unidos a Nicaragua y Costa Rica de los tratados Hay-Corea y Hay-Calvo, para adquirir la ruta del canal. Expulsión del Obispo de Nicaragua. J. Sierra: *Evolución política del pueblo mexicano.* García Monge: *El Moto y Las hijas del campo.* Vargas Vila: *Ibis.* Rodó: *Ariel.* Díaz Romero: *Harpas en el silencio.* Orrego Luco: *Un idilio nuevo.*	Fundación del Labour-Party, de la Federación General de Trade-Unions en Inglaterra y de la Unión general de sindicatos cristianos en Alemania. V. Congreso internacional socialista en París. Ley Millerand sobre duración jornada de trabajo. Fund. Asociación Internacional para la protección legal de los obreros. Asesinato de Humberto I y ascensión de Víctor Manuel III. Expedición internacional contra Pekín. Los franceses en el Tchad, los ingleses en Pretoria y Transvaal. Max Planck: teoría de los *quanta.* Zeppelin: su primer dirigible. Evans: la civilización minoica. Freud: *La interpretación de los sueños.* Husserl: *Investigaciones lógicas.* Croce: *Materialismo histórico y economía marxista.* Ellen Kay: *El siglo de los niños.* Spitteler: *Primavera olímpica.* Harnack: *Naturaleza del cristianismo.* Dreiser: *Sister Carrie.* Chejov: *Tío Vania.* Puccini: *Tosca.* G. Fauré: *Prometeo.* A. Gaudí: *Parque Güell* (-1914). Mueren Ruskin, Nietzsche, Wilde.

1901	
1902	

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Funda en León la revista *El Alba,* que difundirá el diarismo poético. J. J. Tablada en el Japón.	
B: Tratado con Gran Bretaña sobre límites con la Guayana inglesa. Fábrica hidroeléctrica en Paraíba; industrialización intensiva en San Pablo. Código de la enseñanza. J. Machado de Assis: *Poesías completas.* Pereira Barreto: *El siglo XX bajo el punto de vista brasileño.* Comienza a circular el *Correio da Manhá* en Rio de Janeiro. Coelho Neto: *Tormenta.* José Veríssimo: *Estudios de literatura brasileña,* 1ª serie. *AL:* Constitución de Cuba, enmienda Platt y presidencia de T. Estrada Palma. Batalla de La Hacha y derrota de las fuerzas liberales y venezolanas en la guerra civil colombiana. Tratado Perú-Bolivia, de arbitraje por diez años. Servicio militar obligatorio en Argentina; Congreso Nacional Obrero. Depósito de guano en Huanillos, Punta Lobos y Pabellón de Pica revertidos a Chile. Gómez Carrillo: *Del amor, del dolor y del vicio.* González Prada: *Minúsculas.* Díaz Rodríguez: *Idolos rotos.* Díaz Mirón: *Lascas.* Vargas Vila: *Las rosas de la tarde.* P. E. Coll: *El castillo de Elsinor.*	A la muerte de Victoria es coronado Eduardo VII en Inglaterra. Asesinado el presidente McKinley en EE.UU. Le sucede Theodoro Roosevelt. Tratado Hay-Pauncefote sobre el canal de Panamá. Formación de la United States Steel Corp. Paz en Pekín. Freud: *Psicopatología de la vida cotidiana.* Maeterlinck: *La vida de las abejas.* Th. Mann: *Los Buddenbrook.* B. Shaw: *Tres piezas para puritanos.* Mahler: *Octava Sinfonía.* Primer Premio Nobel: Sully Prudhomme. Muere Toulouse-Lautrec. Nacen Malraux y Alberti.
B: Elección del tercer presidente, Fco. de Paula Rodrigues Alves, que entrega a Rio Branco la dirección de la política exterior; reclutamiento de intelectuales blancos para la diplomacia. Dictamen de Rui Barbosa sobre el proyecto de Código Civil. Iniciación del movimiento de Plácido Castro para incorporación del territorio de Acre al Brasil. Fundación del Partido Socialista.	Paz entre Inglaterra y los boers. Fin de la resistencia filipina a EE.UU. Alianza anglo-japonesa. EE.UU. adquiere las acciones francesas del canal de Panamá. Se concluye construcción del Transiberiano. Alfonso XIII jura la Constitución como rey de España. Rutherford: Estudios sobre la radioactividad. Fundación de la Carnegie Institution.

1903

Siguiendo siempre la evocación novelesca de la infancia que nos brindan los *Contos,* vamos a encontrarlo, hacia 1903, todavía subyugado por su primer amor:

> "Y sólo más tarde, allá por los nueve o diez años, me animé a darle nuestro único beso, fue maravilloso (. . .) el beso me había dejado completamente puro, sin ninguna curiosidad ni deseo alguno, ¡adiós oscuridad! Se había derramado en mi cerebro una enorme luz blanca, violentamente blanca que me prohibía pensar, imaginar; actuar, besándola".
>
> (*Contos Novos,* "Vestida de preto")

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Aparece en Montevideo edición española de *Memorias póstumas de Brás Cubas,* de J. Machado de Assis, en traducción de Julio Piquet, integrante del cenáculo de Rodó. Euclides da Cunha: *Los sertones.* Graca Aranha: *Canaan.* R. Barbosa: *Réplica.* Olavo Bilac: *Poesías,* ed. definitiva. Alphonsus de Guimarães: *Kiriale.* Primer disco grabado en el Brasil por Fred Figner. *AL:* Convención de arbitraje obligatorio entre Nicaragua, El Salvador, Honduras, Costa Rica y Guatemala y Corte de Arbitraje. Convención dominicana con EE.UU. por reclamaciones económicas. Compañía francesa vende acciones del Canal de Panamá a EE.UU.; fin de la guerra de "los mil días". Ultimátum de Gran Bretaña y Alemania y bloqueo de puertos venezolanos; bombardeo de Puerto Cabello; Roosevelt árbitro. Doctrina Drago y ley de residencia en Argentina. Creciente influencia de Batlle y Ordóñez en Uruguay. Chile y Argentina: tratado general de paz y limitación de armamentos navales. Chocano: *Poesías completas.* Vargas Vila: *Ante los bárbaros.* Díaz Rodríguez: *Sangre patricia.* Urbina: *Ingenuas.* D'Halmar: *Juana Lucero.* Fundación de la Universidad de La Plata.	Loisy: *El Evangelio y la Iglesia.* Gide: *El inmoralista.* C. Doyle: *El sabueso de los Baskerville.* Croce: *Estética.* H. James: *Las alas de la paloma.* Debussy: *Pelléas y Melisande.* Muere Emile Zola.
B: Suscriben el Tratado de Petrópolis por el cual Brasil adquiere a Bolivia parte del Territorio del Acre, con 147.000 km². Reforma urbana con demolición del caserío colonial: el "derríbenlo" del prefecto Pereira Passos; campaña de erradicación de la fiebre amarilla bajo la dirección de Osvaldo Cruz. Primer transporte urbano eléctrico en Rio de Janeiro. Iluminación eléctrica de la Avenida Principal.	Muere León XIII y asciende Pío X al Pontificado. Condena de la obra de Loisy. Tratado Bunau-Varilla para construir el canal de Panamá. Escisión entre bolcheviques y mencheviques en el Congreso de los socialistas rusos en Londres. Ford: construcción de fábrica de automóviles. Hnos. Wright: vuelo en aeroplano. Lévy-Bruhl: *Moral y ciencia de las costumbres.* E. Taylor: *Cultura primitiva*

1904

A los diez años escribe su primer poema —"juego músico-verbal-canturreado" como bien lo define Oneyda Alvarenga— que provoca gran hilaridad en la familia, pero que él conservará cariñosamente entre sus poemas anteriores a 1917":

Poema escrito a los diez años

"Fiorí de-la-pá!
Jeuí – transféli guidi nus – pigórdi,
jeuí – trans. . . féli – guinórdi,
jeuí!".

"Esta fue la nota lírica de toda mi infancia. Sólo mucho más tarde habría de escribir versos "conscientes", ciertamente con más de dieciocho años. Este poema fue escrito más o menos a los diez como lo aclara el título. Lo canturreaba siempre, y se mantuvo imperecedero en mí. No sé lo que quiere decir, y sobre todo me asusta mucho ese "Jeuí", por la coincidencia de las sílabas, pues es absolutamente cierto que jamás hubo en mi vida ninguna Genny. No creo que sea linda esa estrofa,

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Domingos Olímpio: *Luzia-Homem.* Nace C. Portinari. Muere Vítor Meirelles. *AL:* Cuba cede bases a EE.UU. (Guantánamo). P. J. Escalón presidente de El Salvador. Senado colombiano rehúsa ratificar tratado Hay-Herrán con EE.UU. sobre el Canal; insurrección de Panamá y declaración de independencia reconocida por EE.UU., que impide envío de tropas colombianas; tratado cediendo Zona del Canal. Protocolos de pagos de Venezuela con EE.UU., México, Francia, Holanda y Bélgica; debates en el Tribunal de La Haya por las reclamaciones. En Nicaragua revolución del Lago comandada por E. Chamorro. Creciente desarrollo agropecuario en Argentina. Batlle y Ordóñez presidente del Uruguay; revolución nacionalista de Aparicio Saravia y Pacto de Nico Pérez. Iluminación eléctrica en Managua. Matanza de obreros salitreros en Iquique, Chile. Darío Herrera: *Horas lejanas,* G. Zaldumbide: *Del Ariel.* Bunge: *Nuestra América.* González Martínez: *Preludios.* F. Sánchez: *M'hijo el dotor.*	(1ª ed. 1871). Gorki: *Los bajos fondos.* S. Butler: *El camino de toda carne.* Shaw: *Hombre y superhombre.* Dewey: *Estudios de teoría lógica.* D'Annunzio: *Laúdes del cielo.* Se constituye la Academia Goncourt. Muere Paul Gauguin.
B: Disputas con el Perú por el Territorio del Acre. Comienzo de la construcción del puerto; apertura de la Avenida Central en Rio de Janeiro. Levantamiento de la Escuela Militar. Rebelión popular "rompe-faroles" en Rio de Janeiro contra la vacunación antivariólica oblitoria. Extinción de la fiebre amarilla por Osvaldo Cruz. Primera sala de cine en Rio de Janeiro: *París en Rio.* J. Machado de Assis: *Esaú y Jacob.* José Veríssimo: *Estudios de literatura brasilega* (2ª serie). Nepomuceno: preludio sinfónico *O Garatuja.* *AL:* Asamblea de Puerto Rico vota por la "estadidad". Revuelta del general	Japoneses hunden la flota rusa en Port Arthur y Vladivostock. Sun Yat-sen funda el Kuo Min-Tang. Ruptura entre Francia y el Papado. Congreso Socialista en Amsterdam. Sublevación de los boers en Transvaal. T. Garnier: Proyecto de Ciudad Industrial. Pirandello: *El difunto Matías Pascal.* R. Rolland: *Juan Cristóbal* (-12). London: *El lobo de mar.* Reymont: *Los campesinos.* Puccini: *Madame Butterfly.* Picasso se instala en el Bateau-Lavoir. Fundación de *L'Humanité.* Nace Salvador Dalí. Muere Chejov.

aunque me impresione siempre con la misma fuerza. (...).

(Nota explicativa de Mário de Andrade añadida al original del poema).

El ocho de diciembre toma la Primera Comunión en la iglesia *Nossa Senhora do Carmo.*

1905

A principios de año ingresa a la escuela secundaria *Nossa Senhora do Carmo,* de la Congregación de los Hermanos Maristas, una de las escuelas de la burguesía media y católica de la época.

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Toledo en Guatemala con tropas venidas desde El Salvador. Presidencia de R. Reyes en Colombia. Bolivia: tratado de paz con Perú y tratado con Chile cediendo provincias marítimas a cambio del ferrocarril Arica-La Paz. José Pardo presidente de Perú. Resolución del Tribunal de La Haya sobre reclamaciones europeas contra Venezuela. M. Quintana presidente de Argentina. Aparicio Saravia en Uruguay; tratado de paz y amnistía. Delegados de Nicaragua y Honduras se reúnen en Guatemala y designan al rey de España árbitro sobre el pleito limítrofe. F. Carcía Calderón: *De Litteris*. B. Lillo: *Sub terra*. Blest Gana: *Los transplantados*. Vargas Vila: *Los divinos y los humanos*. A. Santamaría expone en Bogotá: polémica sobre impresionismo (Sanín Cano-Grillo). Nace P. Neruda.	
B: Tratado con Argentina y Venezuela de demarcación de límites. Comienza la construcción de la fábrica hidroeléctrica de Riberao das Lajes. Creación del cuarto Banco del Brasil. Designación del primer cardenal brasileño y sudamericano. Con la introducción de la iluminación pública eléctrica comienzan a desaparecer los faroles a gas. Paulo de Fontin: grandes obras de urbanización y modernización en Rio de Janeiro. Fundación de la Federación Obrera de São Paulo. M. Bonfim: *América Latina: males de origen*. Cruz e Sousa: *Ultimos sonetos* (póstumo). João Ribeiro: *Páginas de estética*. Silvio Romero: *El alemanismo en el sur del Brasil*. Muere Pedro Américo. *AL:* Aduana dominicana en manos de EE.UU. Reelección de Estrada Cabrera	Los japoneses ocupan Port Arthur. Batallas de Mukden y Tsu-shima. Constitución de la Central obrera socialista. "Domingo rojo" en San Petersburgo. Ley de 9 horas en Francia. Segunda presidencia de Th. Roosevelt en EE.UU. Lorentz, Einstein, Minkowski: la relatividad restringida. Freud: *Teoría de la sexualidad*. Unamuno: *Vida de don Quijote y Sancho*. Rilke: *Libro de horas*. Falla: *La vida breve*. Los *fauves* en Francia; *Die Brücke* en Alemania. Matisse: *La alegría de vivir*. Max Linder en la Pathé. Rilke, secretario de Rodin, en París. Isadora Duncan en Rusia. Nace Jean Paul Sartre. Muere Julio Verne.

1906	

en Guatemala (candidato único). Estrada Palma reelecto en Cuba. Construcción del Canal de Panamá. Acuerdo venezolano de pagos con Gran Bretaña y Alemania; reclamaciones francesa y norteamericana; Castro reelecto presidente. R. Reyes dictador en Colombia. Atentado anarquista contra el presidente argentino Quintana. Creación de Liceos departamentales en Uruguay. Campañas de L. E. Recabarren en la pampa salitrera. Prisión de Recabarren.

Othón: *Idilio salvaje.* Nervo: *Jardines interiores.* F. Sánchez: *Barranca abajo.* R. de las Carreras: *Psalmo a la Venus Cavalieri.* Henríquez Ureña: *Ensayos críticos.* A. Echeverría: *Concherías.* Riva-Agüero: *Carácter de la literatura del Perú independiente.* L. Lugones: *La guerra gaucha* y *Los crepúsculos del jardín.* S. Argüello: *El grito de las islas.*

B: Alfonso Augusto Pena, presidente; su lema es "poblar y sanear". Convenio de Taubaté: alianza de cafetaleros de Minas y San Pablo para sustentar el precio del café en el mercado mundial. Tercera Conferencia Panamericana en Rio de Janeiro. Intervención federal en Goiás, Mato Grosso y Sergipe. En el campo de Bagatelle, París, Santos Dumont vuela en un aparato más pesado que el aire: el "14 bis". Primer campeonato de fútbol.

J. Machado de Assis: *Reliquias de la casa vieja.* Coelho Neto: *Torbellinos.* Construcción del Palacio Monroe y teatro Municipal de acuerdo a modelos de eclecticismo europeo. E. Visconti, electo para sustituir a Bernardelli en la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

AL: Estrada Cabrera sofoca invasión de guatemaltecos desde El Salvador; pri-

Encíclica *Vehementer nos* y condena por Pío X de Murri y Tyrell. Rehabilitación de Dreyfus. Huelgas en Moscú, reunión y disolución de la Duma. Terremoto en San Francisco, California.

Premio Nobel de la Paz a Th. Roosevelt. Nerust: tercer principio de la termodinámica. Eijkman: sobre las vitaminas. Montessori: la "Casa de los Niños". Inauguración del túnel del Simplón. Reacción de Wasserman.

Westermarck: *Origen y evolución de las ideas morales.* Hobhouse: *Moral en evolución.* U. Sinclair: *La jungla.* Galsworthy: *La saga de los Forsyte* (-28). Pascoli: *Odas e himnos* (-13). Keyserling: *Sistema del mundo.* Bierce: *Diccionario del diablo.* Musil: *Las tribulaciones del estudiante Törless.* Alain: *Divagaciones.* Muere Paul Cezanne.

1907	

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
mera concesión obtenida por la United Fruit Co. Th. Roosevelt visita Puerto Rico. Insurrección liberal en Cuba; desembarco de "marines" y control americano sobre la isla con Ch. Magoon gobernador. *Modus vivendi* entre Perú y Colombia sobre región de Putumayo. Personería jurídica para Sindicatos de Tipógrafos en Bogotá. Eloy Alfaro depone a L. García; Constitución liberal ecuatoriana. Figueroa Alcorta presidente de Argentina; ley de amnistía; se agudizan problemas de vivienda. Primeros tranvías eléctricos en Montevideo. Terremoto en Valparaíso; P. Montt presidente de Chile. Cuarta reelección de Zelaya. El rey de España dicta su laudo sobre Honduras y Nicaragua. Vargas Vila: *Laureles rojos.* Chocano: *Alma América.* E. Payró: *El casamiento de Laucha.* Fray Mocho: *Cuentos.* Revista *Cosmos* en Nicaragua.	
B: Política proteccionista para favorecer la industrialización. Plan de desarrollo ferroviario: en 1888 Brasil contaba con 9.309,9 km.; en el período 1908-14 llegará a los 26.062,3 km de vías férreas. Rui Barbosa defiende el derecho a la igualdad soberana de las naciones como delegado del Brasil en la Conferencia de Paz en La Haya. Inicia obras telegráficas la Comisión Rondón, ligando Rio de Janeiro con Mato Grosso, Acre y Amazonas; publica obras de investigación geológica y etnológica. El general Cándido Rondón consigue apoyo del gobierno en su proyecto de recuperación de los sertones. Von Ihering, director del Museo Paulista, recomienda el exterminio de indios; indignación entre los intelectuales positivistas y cientistas.	Encíclica *Pascendi* contra el modernismo. Segunda Conferencia de La Haya. Acuerdo anglo-ruso sobre Asia: la *Triple Entente.* Gustavo V, rey de Suecia. Fundación de la Compañía Shell. Willstatter: estudios sobre la clorofila. Lumière: fotografía en colores. Gral. Baden-Powell funda los *boy-scouts.* E. Cohl inventa el dibujo animado. Bergson: *La evolución creadora.* W. G. Summer: *Folkways.* W. H. R. Rivers: *The Todas.* Gorki: *La madre.* W. James: *Pragmatismo.* George: *El séptimo anillo.* Yeats: *Deirdre.* Albéniz: *Iberia.* Teatro Matyinski: presentación de Nijinski, Karsavina. Pavlova y Dreobrajenskaya en *Don Giovanni.* Nace Alberto Moravia. Muere Sully Prudhomme.

1908

A los 15 años —según las descripciones de los *Contos*— es un niño feo, sin coraje, al que no le gusta estudiar, de "inteligencia incesante pero sobre todo difícil", "que cursa sus estudios sin ganas, arrastrándose":

> "En familia yo era considerado tácitamente como un caso perdido, y eso porque mis hermanos eran buenísimos mientras que yo era un salvaje, y mientras ellos sacaban distinciones en el colegio, a mí me aplazaban".
>
> (*Contos Novos*, "Vestida de Preto" y "Frederico Paciência").

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Oliveira Lima: *Pan-americanismo.* Euclides da Cunha: *Contrastes y confrontaciones.* S. Romero: *El Brasil social.* Capistrano de Abreu: *Capítulos de historia colonial.*	
AL: Conferencia Centroamericana en Washington; tratado de paz y amistad; Corte de Justicia; Instituto Pedagógico, Oficina Internacional. F. Figueroa presidente de El Salvador; amnistía política y suspensión de ley marcial. Tribunal de La Haya fija deudas venezolanas en 691.160 libras. Nueva presidencia de Alfaro en Ecuador. Tratado de amistad entre Perú y Chile, el primero desde la Guerra del Pacífico. Jornada de 8 horas para menores y mujeres en Argentina; datos oficiales: 231 huelgas en el año. Abolición de la pena de muerte en Uruguay. Guerra entre Nicaragua y Honduras. El ejército nicaragüense entra hasta la capital hondureña. Batalla de Namasigüe.	
F. García Calderón: *Le Pérou contemporain.* R. Blanco Fombona: *El hombre de hierro.* Ramos Mejías: *Rosas y su tiempo.* M. Ugarte: *Vendimias juveniles,* D. Agustini: *El libro blanco.* B. Lillo: *Sub sole.* M. Azuela: *María Luisa.* Revista *Nosotros* en Buenos Aires. Panamá: revista *Nuevos Ritos.* Lima: revista *Contemporánea.* Revistas *Alma joven, Germinal* y *Albores* en Managua. Nace Manolo Cuadra.	
B: La escuadra norteamericana realiza maniobras en la bahía de Guanabara. Exposición internacional conmemorativa del cuarto centenario de la apertura de los puertos. Fundación de la Asociación Brasileña de Prensa. Surge la Conferencia Obrera Brasileña (-1912), *Manifiesto del Centro Socialista Paulista,* redactado por Antônio Piccarolo, que analiza	Bélgica se anexa el Congo. Creta se une a Grecia. Austria se anexa la Bosnia-Herzegovina. Levantamiento de los jóvenes turcos en Salónica. Asesinato de Carlos en Portugal y coronación de Manuel. Jornada de 8 horas en minas británicas. Blériot atraviesa la Mancha en avión.

1909

A los 16 años termina el colegio e ingresa inesperadamente en una nueva etapa de su vida:

> "Por lo demás la juventud estallaba y yo tenía que aprenderlo todo. Fue asombroso lo que me pasó. Sin abandonar mis modales de "perdido", cultivándolos in-

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
realidad brasileña de la época. Comienzo de la inmigración japonesa. El conde Lasdain realiza la primera excursión en automóvil entre Rio de Janeiro y San Pablo, cumpliendo el recorrido de 400 km. en ventiséis días. Vicente de Carvalho: *Poemas y canciones.* João do Rio: *El momento literario.* Hermes Fontes: *Apoteosis.* Machado de Assis: *Memorial de Aires.* Batista da Costa recibe la Medalla de Oro del Salón Nacional de Bellas Artes con el cuadro *Alto de la sierra.* Nace Guimarães Rosa. *AL:* J. M. Gómez presidente de Cuba, A. Zayas vicepresidente. Primera Corte Centroamericana de Justicia en Costa Rica. Leguía presidente constitucional del Perú; telégrafo inalámbrico en la zona amazónica. Castro anula concesiones americanas; conflicto con Holanda y bloqueo holandés; Gómez se proclama presidente de Venezuela. Agravamiento de la crisis en la pampa salitrera; Primer Congreso Científico Panamericano en Valparaíso. Jorge Chávez cruza los Andes en avión. Escuadra de guerra norteamericana frente a Nicaragua. Emigración salvadoreña, guatemalteca y hondureña a Nicaragua. González Prada: *Horas de lucha.* Blanco Fombona: *Más allá de los horizontes.* A. de Estrada: *El huerto armonioso.* G. de Laferrère: *Las de Barranco.* C. Vaz Ferreira: *Moral para intelectuales.* Orrego Luco: *Casa grande.* Revistas *Esfinge* y *La Patria de Darío,* en Nicaragua. L. Argüello: *Claros de alma.* Primeros films argentinos.	W. MacDougall: *Introducción a la psicología social.* Wasserman: *Gaspar Hauser.* Chesterton: *El hombre que fue jueves.* Sorel: *Reflexiones sobre la violencia.* Pound: *A lume spento.* Romains: *La vida unánime.* Khlebnikov: *Poesías.* Larbaud: *Las poesías de A. O. Barnabooth* (-23). Fundación del periódico *Acción Francesa* en París (Maurras, L. Daudet, Bainville, Bourget). Mahler: *El Canto de la tierra.* Galería Kahnweiler: exposición cubista. El cine descubre California: nacimiento de Hollywood. Nace Simone de Beauvoir.
B: Muerte del presidente Alfonso Pena. Asume el vicepresidente Nilo Peçanha. Presenta su candidatura para la sucesión el ministro de guerra, mariscal Hermes	Taft presidente de EE.UU. Semana trágica en Barcelona y fusilamiento de Ferrer. Acuerdo franco-alemán sobre Marruecos, austro-italiano sobre los Balca-

> cluso, terminado el ciclo secundario, me empezó a gustar el estudio. Me dominó de repente aquel deseo exasperado de saber, me volví estudiosísimo. Era incluso una impaciencia exasperada, que me obligaba a devorar bibliotecas, sin ninguna orientación. Pero brillaba, daba conferencias engoladas en sociedadecitas de muchachos, tenía ideas que asustaban a todos. Y todos empezaban a convencerse de que yo era muy inteligente pero peligroso.
>
> (*Contos Novos*, "Vestida de preto")

A principios de año entra a la Escuela de Comercio Alvares Penteado, con la intención de convertirse en bibliotecario; pero muy pronto se desentiende con el profesor de portugués y abandona el curso.

Inicia a esa altura, bajo la orientación de su madre y de su tía madrina Ana Francisca de Almeida Morães —tía Nhanhã— los estudios de piano. Por entonces ya escribe versos y un día, queriendo saber cuál era el valor real de sus poemas, reúne los que considera mejores, enviándoselos al consagrado poeta parnasiano de San Pablo, Vicente de Carvalho. Este no le responde y, amargado, Mário de Andrade se promete a sí mismo que si algún día llega él a ser alguien, jamás provocará en otros esa decepción.

Pese a haberse sentido atraído sobre todo por la música y por la poesía, descubre desde muy temprano que lo que le importaba era el arte.

> ¿Qué misterio, qué intuición, qué ángel de la guarda me llevó a concluir instantáneamente que la música no existe, que lo que existe es el arte? ... Y desde entonces, desde ese primer momento de estudio real, así como estudiaba piano no me perdía ni un solo concierto y leía la vida de los músicos, iba a las exposiciones de pintura, devoraba historias del arte, me enredaba en estéticas mal comprendidas, estudiaba a los escritores y a la lengua y, con qué sacrificios, ni lo sé pues vivía de un sueldo miserable, ¡compré mi primer cuadro! Al respecto, y no se burle, eran unas ninfas escarlatas en un lago, teniendo como fondo una enorme floresta (...)".
>
> (Carta a Oneyda Alvarenga, 14/IX/1940)

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Rodrigues da Fonseca; en la oposición, Rui Barbosa inicia la campaña civilista. Asesinato de Euclides da Cunha. Inauguración del Teatro Municipal de Rio de Janeiro. Carlos Chagas identifica la enfermedad parasitaria que lleva su nombre. Fundación del Automóvil Club. Lima Barreto: *Recuerdos del escribiente Isaías Caminha.* Oliveira Lima: *D. Juan VI en el Brasil.* Euclides da Cunha: *Al margen de la historia.* Alberto Torres: *Vers la paix.* Romero: *Provocaciones y debates.* E. Visconti: Medalla de Oro en la Exposición Internacional de San Luis por el cuadro *Recompensa de San Sebastián.* *AL:* Retiro de tropas americanas de Cuba. Colombia reconoce la soberanía de Panamá en tratado Root-Cortez con EE.UU. Conflictos laborales encabezados por anarquistas en Argentina y asesinato del general Falcón. Uruguay y Brasil modifican fronteras. Supresión de la enseñanza religiosa en las escuelas uruguayas. Construcción del ferrocarril Arica-La Paz. Chile compra barcos de guerra a Inglaterra. En Nicaragua, fusilamiento de los mercenarios norteamericanos Cannon y Groce. El ministro norteamericano de asuntos exteriores Knox envía al gobierno de Nicaragua la nota más atentatoria contra su soberanía. Zelaya deja la presidencia. A. Arguedas: *Pueblo enfermo.* Blest Gana: *El loco Estero.* Rodó: *Motivos de Proteo.* Lugones: *Lunario sentimental.* Arvelo Larriva: *Sones y canciones.* González Martínez: *Silenter.* Reyes, Caso, Vasconcelos, Henríquez Ureña, Torri: Ateneo de la Juventud (-14) en México. P. Figari: *Mercado viejo.* Revistas *Pliegos Fernandinos* y *La Torre de Marfil,* de Nicaragua.	nes, ultimátum austríaco a Servia. Mohamed V, sultán de Turquía. Peary en el Polo Norte. Ford fabrica tractores. H. Hubert & M. Mauss: *Esbozo de una teoría general de la magia.* A. van Gennep: *Los ritos de transición.* Lenin: *Materialismo y empiriocriticismo.* Marinetti: *Manifiesto futurista.* Maeterlinck: *El pájaro azul.* Stein: *Tres vidas.* F. L. Wright: *Robie House* (Chicago). Braqui: *Cabeza de mujer.* Ballets rusos de Diaghilev en París. Fundación de *La Nouvelle Revue Française* (Copeau, Gide, Claudel y Schlumberger). Freud y Jung en EE.UU.

1910

B: Derrota de Rui Barbosa. Elección de Hermes da Fonseca. Represiones policiales a manifestaciones estudiantiles que causan la muerte de dos estudiantes, llamada "la primavera sangrienta". Sublevación de marineros: "Revuelta de Chibata". Rui Barbosa denuncia en el Senado las atrocidades practicadas por el gobierno contra los insurrectos y fusilamiento de marineros a bordo del "Satélite". Creación del Partido Conservador.

Ribeiro: *El folklore.* J. P. Calógeras: *La política monetaria del Brasil. Amor y Paz,* film de Alberto Moreira.

AL: Nueva reelección de Estrada Cabrera en Guatemala. Colombia concede la educación superior a los jesuitas. Sáenz Peña presidente de Argentina; festejos del Centenario en Buenos Aires. Ferrocarril trasandino Valparaíso-Mendoza. Suspensión de relaciones chileno-peruanas por expulsión de sacerdotes peruanos de Tacna y Arica. Conferencia Panamericana en Buenos Aires. Madriz presidente de Nicaragua. La revolución de la Costa Atlántica triunfa: cae Madriz y Juan José Estrada asume la presidencia. Intervención de los Estados Unidos ("pactos Dawson") con el pretexto de "prevenir el bombardeo de Bluefields y de proteger la vida y bienes de los norteamericanos". Revueltas en Puebla, Guerrero y Chihuahua: revolución mexicana.

P. Henríquez Ureña: *Horas de estudio.* C. Torres: *Idola fori.* R. Barrett: *Lo que son los yerbales.* M. Ugarte: *El porvenir de la América Española.* Gerchunoff: *Los gauchos judíos.* Herrera y Reissig: *Los peregrinos de piedra.* Urbina: *Puestas de sol.* Antología *Parnaso chileno.* Lugones: *Odas seculares.* C.

Japón se anexa Corea. La Unión Sudafricana entra al Commonwealth. George V asciende al trono, a la muerte de Eduardo VII de Inglaterra. Venizelos preside el Consejo de Creta. Caída de la monarquía en Portugal. Francia: huelga de ferroviarios y ley de pensiones a la vejez. Reaparición del cometa Halley.

Santayana: *Tres poetas filósofos.* Rilke: *Cuadernos de Malte Laurids Brigge.* R. Roussel: *Impresiones de Africa.* Russell-Whitehead: *Principia Mathematica.* Tagore: *Gitanjali.* Claudel: *Cinco grandes odas.* Lévy-Bruhl: *Las funciones mentales en las sociedades inferiores.* Rostand: *Chantecler.* Mack Sennett: *The slapstick comedy.* Stravinski: *El pájaro de fuego.* Mueren Tolstoi, Mark Twain y Robert Koch.

1911	Ingresa al Conservatorio Dramático y Musical, matriculándose probablemente en el tercer año del curso; allí estaba ya "su hermano Renato, seis años más joven que él, brillando como pianista, para gran orgullo de su padre".
1912	A los 19 años de edad, es nombrado "alumno practicante" sin goce de sueldo, designación que lo habilita a enseñar rudimentos de la Teoría Musical (3/VIII).

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Vaz Ferreira: *Lógica viva.* Magallanes Moure: *La jornada.* Rodin: *Sarmiento.* Mueren Herrera y Reissig, Rafael Barrett.	
B: Batista de Lacerda: tesis antirracista sobre mestizos en el 1er. Congreso Universal de Razas. Edu Chaves intenta volar, sin éxito, de San Paulo a Rio de Janeiro. Comienza a circular el diario *A Noite.* Es fundada la "Liga de Trabajadores del Distrito Federal", de carácter oficial, para contrarrestar el avance del movimiento obrero. Lima Barreto: *El triste fin de Policarpo Quaresma* (en el *Jornal do Comércio*). Alcides Maia: *Tapera.* Afranio Peixoto: *La esfinge.* Felipe de Oliveira: *Vida extinta.* João do Rio: *Vida vertiginosa.* *AL:* P. Díaz sale de México; Madero presidente; Zapata presenta Plan Ayala. Colombia invade Perú y ocupa Pedrera. Segunda presidencia de Batlle y Ordóñez en Uruguay: amplia legislación social y laboral. Continúa carrera armamentista chilena. González Martínez: *Los senderos ocultos.* Reyes: *Cuestiones estéticas.* Eguren: *Simbólicas.* Barrett: *El dolor paraguayo.* Banchs: *La urna.* Revista *Atlántida.*	Taft disuelve la Standard Oil y la Tobbaco Co. Sun Yat-sen proclama la República en Nankín. Golpe de Agadir. Guerra Italo-turca; Italia se anexa la Tripolitania. Seguros sociales en Inglaterra. Amundsen en el Polo Sur: Rutherford: teoría atómica nuclear. F. Graebner: *El método en etnología.* F. Boas: *El significado del hombre primitivo.* J. G. Frazer: *La rama dorada* (1a. ed., 1890). D. H. Lawrence: *El pavo real blanco.* Mansfield: *Una pensión alemana.* Jarry: *Ubu encadenado.* Saint-John Perse: *Elogios.* Kandinski y Klee fundan *El jinete azul.* Duchamp: *Desnudo bajando una escalera Nº 1.*
B: Muerte de Rio Branco, sustituido en Itamarati por Lauro Muller. Comienza la rebelión del Contestado en el sertón, región limítrofe entre Paraná y Santa Catarina, con motivo de la construcción del ferrocarril San Paulo-Rio Grande do Sul. Muere el vizconde de Ouro Preto. Augusto dos Anjos: *Yo.* Simoes Lopes: *Cuentos gauchescos.* Nace Jorge Amado. *AL:* Insurrección negra en Cuba, desembarco de "marines", general Menocal	Comienzos de la primera guerra balcánica. Triunfos servios, búlgaros y griegos. Protectorado francés sobre Marruecos. Convención horaria internacional. Trabajo en cadena de las fábricas Ford. Se hunde el "Titanic" en viaje inaugural. Hopkins: las vitaminas. E. Durkheim: *Las formas elementales de la vida religiosa.* C. Jung: *Transformación y símbolo de la libido.* Claudel:

1913

En julio se encuentra —aún en calidad de alumno practicante— enseñando solfeo, en primer año, y además piano; dos meses más tarde lo contratan como profesor substituto, para enseñar Historia de la Música.

Ese mismo año se produce el trágico accidente que marcará definitivamente su destino: el 22 de junio, a los 14 años de edad, muere, tras una rápida enfermedad, su hermano Renato, muchacho extraordinariamente dotado y en cierto sentido la esperanza de la familia, que probablemente habría sido pianista. La muerte de su hermano y el exceso de trabajo contribuyeron ciertamente a predisponerlo a caer en la seria depresión nerviosa que lo afectó:

> "Los médicos llegaron a no dar nada más por mí, médicos de molestias nerviosas y todo eso. No comía, no dormía y con los síntomas característicos de la neurastenia negra, odio a mi madre, a todos los míos, etc. Fue el sentido común de un tío, especie de neurasténico profesional, lo que me salvó (Mário de Andrade se refiere a su amigo, de mucha más edad que él, Pío Lourenço Corrêa, casado con una de sus primas y a quien él llamaba, afectuosamente, tío). Me sacó de casa, me llevó a su estancia, donde él vivía, y allí me dejó, solo. De cuando en cuando aparecía, me preguntaba si necesitaba algo. Yo le decía que no y él se iba.

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
presidente. Desembarco de "marines" en Honduras. Informe del cónsul Casement sobre explotación de indios en Putumayo; reacción papal y arresto del director de la British Rubber Co. Conflicto argentino-paraguayo. Monopolio estatal sobre Bancos y electricidad. en Uruguay. Ferrocarril Santiago-Puerto Montt. EE.UU. interviene militarmente en Nicaragua con ocupación permanente y administración de las aduanas, el ferrocarril y la banca hasta 1925. R. Uribe-Uribe: *De cómo el liberalismo no es pecado.* F. García Calderón: *Les démocraties latines de l'Amérique.* P. Figari: *Arte, estética, ideal.* Lugones: *El libro fiel.* Pezoa Véliz: *Alma chilena.* A. Ortiz: *El parnaso nicaragüense.* Hnos. García Calderón: *Revista de América* en París. Nace P. A. Cuadra.	*La anunciación a María.* A. France: *Los Dioses tienen sed.* Shaw: *Pigmalión.* R. Luxemburgo: *La acumulación de capital.* Papini: *Un hombre acabado.* A. Machado: *Campos de Castilla.* Valle-Inclán: *Voces de gesta.* Ravel: *Dafnis y Cloé.* Schoenberg: *Pierrot lunar.* Muere Menéndez Pelayo.
B: El senador Pinheiro Machado, de Rio Grande do Sul intenta articular su candidatura para la presidencia de la república, pero encuentra la resistencia de los políticos de San Pablo y Minas Gerais; éstos firman el Pacto de Ouro Fino o acuerdo "café con leche", garantizando la rotación de los dos grandes estados en la jefatura del poder central. Crisis en el comercio exterior. Salvador de Mendoça: *La situación internacional del Brasil.* Alberto de Torres: *El problema mundial.* Antonio Salves: *Aves de paso.* Ronald de Carvalho: *Luz gloriosa.* Menotti del Picchia: *Poemas del vicio y la virtud.* Exposición de L. Segall en San Pablo. *AL:* "Trágicos diez días" de Huerta; asesinato de Madero y Suárez; acciones de Carranza, Villa, Obregón; Wilson pide renuncia de Huerta. Concesiones ecuatorianas a Pearson & Son para ex-	Turquía reinicia hostilidades. Nueva guerra balcánica. Poincaré presidente de Francia, Wilson de EE.UU. Tratado de Bucarest y acuerdo anglo-alemán sobre colonias portuguesas. Zanzíbar incorporada al Africa oriental inglesa. Bohr: teoría de las circunstancias. Haber: síntesis rayos X. Freud: *Totem y tabú.* Husserl: *Filosofía fenomenológica de la vida.* Proust: *En busca del tiempo perdido* (—27). Apollinaire: *Alcoholes* y *Los pintores cubistas.* Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida.* Stravinski: *La consagración de la primavera.* Malevich: *Manifiesto del Suprematismo.* Primera gran exposición de arte moderno: *Armory Show* de Nueva York. Nace Albert Camus.

Un día se me despertó la curiosidad y quise saber dónde empezaba el cafetal, por detrás de la casa, y fui hasta allí. Al día siguiente hice lo mismo, y llegué más lejos, y para acortar las cosas aquí estoy, vivo todavía. De la estancia volví hecho un poeta. Sin haberme preocupado absolutamente por leer con placer a los poetas, ya incluso antes de ir a la estancia, me había pasado esa cosa rarísima, síntoma, tal vez, de locura; la manía de hacer versos. Así fue no más. Es cierto que un exceso de trabajo —porque por entonces y justamente a causa de mi hermano, que estudiaba música, yo andaba a los tropezones haciendo con un apuro equivocado mi curso de piano en el Conservatorio, saltando años, acumulando hasta nueve horas de estudio técnico diario, además de las materias intelectuales de las que no me desprendía, ya que siempre había sido aplazado en el colegio—, el exceso de trabajo ciertamente contribuyó a que la muerte de mi hermano hiciera irrumpir en mí ese estado al que hasta hoy yo no sé cómo llamar y que llenó de desesperación a los médicos".

(Carta a Manuel Bandeira, 21/V/1931)

En octubre, ya ha superado su agotamiento nervioso; pero como saldo de la crisis le quedarán para siempre las manos temblorosas, lo que le impedirá, de allí en adelante, la ejecución perefecta del piano. Este pequeño síntoma traumático habría de ser, por lo demás, uno de los responsables de la brusca transformación de su carrera:

"(...) una enfermedad nerviosa que redundó en agotamiento y la muerte de Renato modificaron juntas radicalmente – y según todo indica para mejor, lo que yo podría haber sido en esta vida, cosa que no deja de horrorizarme cuando lo recuerdo: ¡un virtuoso!"

(Carta inédita a Gilda de Mello e Souza, 11-X-41).

1914

Prosigue su formación musical, matriculándose en el primer año del curso de Canto del Conservatorio. El 30 de noviembre participa en la audición pública de los alumnos del establecimiento, interpretando piezas de piano.

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
portación petrolera. Ley de naturalización en Venezuela. Ferrocarril Arica-La Paz. Argentina recibe en el año 364.878 inmigrantes. D. Agustini: *Los cálices vacíos.* Rodó: *El Mirador de Próspero.* J. Ingenieros: *El hombre mediocre.* Carriego: *El alma del suburbio.* Gallegos: *Los aventureros.* En México: *La Adelita, la cucaracha;* en Argentina, *El apache argentino,* de Aróstegui. J. Torres García: *La Cataluña eterna.*	
B: Elección de Wenceslau Brás, de Minas Gerais, como presidente de la república. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial, se organiza la Liga por los Aliados. Festejan el segundo *fundig-loan,* subiendo la deuda externa a 162.000 libras esterlinas. E. de Lima e Silva Höerhen pacifica a los indios Kokléng, en Santa Catarina, que estaban en guerra contra los colonos alemanes. Alberto Torres: *La organización nacional* y *El problema nacional brasileño.*	Primera guerra mundial. Francia, Inglaterra, Rusia, Bélgica, Servia, Montenegro y Japón contra Austria, Hungría, Alemania y Turquía. Asesinato del archiduque Francisco Fernando en Sarajevo. Austria declara la guerra a Servia; Alemania a Rusia y a Francia; Inglaterra a Alemania. Asesinato de Jaurés. Muerte de Pío X. Benito XV Papa. Ley anti-trustes en EE.UU. Invasión de Bélgica. Batalla del Marne. Kafka: *En la colonia penitenciaria.* J. Ramón Jiménez: *Platero y yo.* Joyce:

1915	Rinde examen en el curso de Canto y es aprobado con nueve puntos.

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Gilberto Amado: *La llave de Salomón.* Goelho Neto: *Rey negro.* Mario Pederneiras: *Otoño.* Jorge de Lima: *XIV alejandrinos.*	*Dublineses.* Ortega y Gasset: *Meditaciones del Quijote.* Dreiser: *El titán.* Chaplin: *Carlitos periodista.* W. C. Handy: *St. Louis Blues.*
AL: Los "marines" en Veracruz; conferencia mediadora en Niágara Falls; renuncia Huerta, Carranza presidente; Zapata y Villa contra Carranza; Conferencia Aguascalientes. Explotación comercial del petróleo en Venezuela (El Zumaque I.). O. Zamor presidente de Haití después de derrocar a M. Oreste con la ayuda de J. D. Theodore (II); rebelión de este último (VI) contra Zamor, asume la persidencia (X). Desembarcan "marines" en Port-au-Prince (XII). Tratado Thompson-Urrutia: Colombia reconoce independencia de Panamá. Apertura del canal de Panamá. Censo argentino da para la capital 1.575.813 habitantes. Grave crisis financiera en Chile. Se suscribe el tratado canalero Bryan-Chamorro; Nicaragua cede a perpetuidad derechos de construcción por cualquier punto de su territorio.	
G. Mistral: *Los sonetos de la muerte.* Huidobro: Manifiesto *Non serviam.* Vargas Vila: *La muerte del cóndor.* Ayón: *Escritos varios.* Arévalo Martínez: *El hombre que parecía un caballo.* M. Gálvez: *La maestra normal.* M. Ponce: *Estrellita.* Nace O. Paz. Muere D. Agustini.	
B: Asesinato de Pinheiro Machado. Fortalecimiento de la alianza mineiro-paulista. Conferencia de Olavo Bilac en São Paulo sobre "La defensa Nacional" Sublevación de los sargentos en Rio de Janeiro. Buque brasileño hundido por submarino alemán. Tratado ABC con Chile y Argentina, de arbitraje obligatorio.	Empleo de gases asfixiantes por los alemanes. El *Lusitania* torpedeado. Italia declara la guerra a Austria. Declaración de guerra aliada a Bulgaria. Alemania declara la guerra submarina y los aliados deciden el bloqueo marítimo. Triunfos alemanes en el frente ruso. China restablece la monarquía hasta el final de la guerra europea.

1916

Es nombrado auxiliar de cátedra de piano y profesor de tercer año de rudimentos (teoría).

Sigue, al igual que los restantes miembros de su familia, siendo un católico fervoroso y disciplinado. Traduce del latín el *Thesourinho Espiritual* de la *Congregación Mariana de Sta. Efigênica,* a la que está afiliado desde los dieciséis años; el 21 de febrero envía al Vicario General del Arzobispado de São Paulo una solicitud de permiso para leer obras inscritas en el *Index:*

> "Exmo. e Revm. Vicario General del/ Arzobispado de San Pablo/ Mário Raúl de Morais Andrade desea/ solicitaros os dignéis darle/ la autorización necesaria para que pueda/ proceder a la lectura/ de los siguientes libros, interdictos por la congregación del Santo Oficio: Flaubert: *Madame Bovary* y *Salambô;* H. Balzac: *Oeuvres;*/ H. Heine: *Reisebilder Neue Gedichte;* Maeterlinck: *Oeuvres;*/ Larousse: *Grand dictionnaire.*/ E.E.M./ Mário R. M. Andrade (f) / San Pablo – 21 de febrero de 1916".

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Lima Barreto: *Numa y la Ninfa* (en el diario *A Noite*). Cassiano Ricardo: *Dentro de la noche.* Gilka Machado: *Cristales partidos.* Amaro Juvenal: *Antonio Chimango.*	Einsten: Teoría de la relatividad generalizada.
AL: Zamoristas obligan a J. D. Theodore a renunciar y conducen a G. Sam a la presidencia de Haití; Zamor ejecutado por orden presidencial. Al día siguiente asesinado G. Sam: desembarco de "marines" al mando del almirante Caperton; elección de Dartiguenave y protectorado sobre Haití. Desembarco de "marines" en Santo Domingo, derrota de rebeldes y muerte de Maximito Cabral. Códigos Penal y de Procedimiento en Venezuela bajo Gómez. Jornada de 8 horas en Uruguay.	W. H. Duckwoeth: *Morfología y antropología.* Kafka: *La metamorfosis.* Maiakowski: *La nube en pantalones.* Wölfflin: *Principios fundamentales de la historia del arte.* Trakl: *Sebastián en el sueño.* A. Lowell: *Seis poetas franceses.* Falla: *El amor brujo.* Griffith: *El nacimiento de una nación. Revista Orfeo* en Portugal.
L. Palés Matos: *Azaleas.* E. Barrios: *El niño que enloqueció de amor.* Blanco Fombona: *El hombre de oro.* J. Gálvez: *Posibilidad de una literatura genuinamente nacional.* Revista *Panida* en Colombia. Matos Rodríguez: *La cumparsita.*	
B: Ley 3.017 que sanciona el Código Civil. Como delegado del Brasil a los festejos conmemorativos del centenario de la independencia argentina, Rui Barbosa pronuncia en Buenos Aires la conferencia "El deber de los neutrales", como un desafío a la posición equidistante en el conflicto que estaba llevando entonces el gobierno brasileño. Liga de Defensa Nacional. Comienza la campaña sanitaria.	Batalla de Verdún y del Somme. Batalla de Jutlandia. Rumania entra en guerra. Ofensivas rusa e italiana. Segunda Conferencia Socialista Internacional. Congreso Socialista Francés. Formación del Spartekurzbund en Alemania. Asesinato de Rasputín en Rusia. Reelección de Wilson en EE.UU.
E. Roque Pinto: *Rondonia.* Veríssimo: *Historia de la literatura brasileña.* Adelino Magalhães: *Casos e impresiones. Revista de Brasil* en São Paulo, de propaganda nacionalista y difusión de nue-	Barbusse: *El fuego* (premio Goncourt). Freud: *Introducción al psicoanálisis.* C. J. Webb: *Teorías de grupo en religión.* Joyce: *Retrato del artista adolescente.* Dewey: *Democracia y educación.* Saussure: *Curso de lingüística general* (póstumo). Movimiento *Dada* en Zurich.

1917

Este año es, por varios motivos, decisivo en su vida. El 15 de febrero pierde a su padre, Carlos Augusto de Andrade:

> "(La muerte de mi padre) fue sorpresiva, en un carnaval. Empeoró de pronto, en la peluquería, en plena madurez, nosotros ignorantes de que sufría del corazón. Lo trajeron a casa; y anduvo entre mejorías y recaídas. En la tercera o cuarta noche, nos habíamos ido a dormir totalmente tranquilizados por el médico, quien nos había infundido una gran paz diciéndonos que estaba fuera de peligro. A eso de las tres nos despertaron a todos. Mi padre agonizaba, sofocado; nos miró con ojos desorbitados por la desesperación y se fue serenando. A los quince minutos murió.
> (...).
> Me repuse rápidamente. No fue como cuando murió mi hermano; muerte que hasta hoy me hace sufrir. Menos de una semana después del fallecimiento de mi padre, fui a una conferencia de Pujol sobre Machado de Assis. No quería perderme la serie que hasta ese momento había seguido. El escándalo familiar fue enorme; creo que sólo mamá me comprendió porque aceptó todo silenciosamente, sin demostrar que sufría por lo que yo estaba haciendo. Fui. Me dije en voz alta que no era una fiesta —fiesta, para lo cual aún no me sentía realmente con ganas de ir— sino que se trataba de la prosecución de mis estudios – y sin darle más vueltas, fui. Mi padre ya estaba archivado en una memoria clara, sin resentimientos, llena de inmensa gratitud, no: inmensa estima por el hombre verdadero que había sido. Pero era necesario guardar el disfraz. Quiero

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
vos escritores (Monteiro Lobato y Gilberto Freyre). *AL:* Ocupación norteamericana de Santo Domingo. Menocal reelecto en Cuba. Construcción de carreteras en Venezuela. Jornada de 8 horas en Ecuador. H. Yrigoven presidente de Argentina. Huidobro: *Adán* y *El espejo de agua.* Gómez Carrillo: *Campos de batallas y campos de ruinas.* López Velarde: *La sangre devota.* Azuela: *Los de abajo.* M. Brull: *La casa del silencio.* Urbaneja Achelpohl: *En este país.* Lynch: *Los caranchos de la Florida.* Lugones: *El Payador.* Güiraldes: *El cencerro de cristal.* Eguren: *La canción de las figuras.* Revistas: *Carátulas* y *Castalia* en Nicaragua. Muere Rubén Darío.	
B: Movimiento huelguístico en São Paulo, de mayo a octubre. Exonerado Lauro Muller, descendiente de alemanes y sospechoso de "bochismo". Nilo Peçanha asume el Ministerio de Relaciones Exteriores. Hundimiento del buque "Paraná" por submarino alemán. El Brasil declara la guerra a Alemania. Fin de la lucha de Contestado. Segunda valorización del café. Manuel Bandeira: *La ceniza de las horas.* Menotti del Picchia: *Juca mulato.* Cassiano Ricardo: *Evangelio de Pan.* Olegario Mariano: *Agua corriente.* Polémica en São Paulo por la exposición de A. Malfatti. *AL:* Revolución de Gómez en Cuba y desembarco de "marines". Ley Jones: Puerto Rico territorio norteamericano. Tratado de EE.UU. con Haití extendido hasta 1936. Uruguay rompe relaciones con Alemania.	EE.UU. declara la guerra a Alemania. Declaración Balfour sobre el sionismo. Abdicación de Nicolás II. Lenin en Rusia. El Soviet toma el poder en Petrogrado: la Revolución Rusa. Negociaciones de Brest-Litovsk. Finlandia proclama su independencia. Nacen John Kennedy e Indira Gandhi. A. Machado: *Poesías completas.* C. Wissler: *Los indios americanos.* Valery: *La joven Parca.* Ramuz: *La gran primavera.* Lenin: *El estado y la revolución* y *El imperialismo, estadio superior del capitalismo.* Hamsun: *Los frutos de la tierra.* Satie: *Parade.* A. Berg: *Wozzeck* (-22). Mary Pickford: *Pobre niña rica.* Original Dixieland Jazz Band: *Dixie Jazz Band One Step* (primer disco de jazz). Mondrian: *De Stijl.* Creación del premio Pulitzer.

decir: cuando mi padre se enfermó, yo estaba preparándome para ir a un gran baile de carnaval. Mi tía me había dado un satén verde-lechuga sublime y carísimo. Yo mismo dibujé el modelo de un disfraz milagroso. Ya estaba listo, en un maniquí, esperándome en mi habitación. Cuando mi padre se enfermó no fui al baile ni me acordé de eso, claro.

Después fue la batahola de preparar el luto, mi madre no entró a la habitación durante varios días, la mucama se limitaba a hacer la limpieza, y el disfraz fue quedando allí, colgado del maniquí. Quien me permitió reencontrar el ritmo normal de vida fue Alfredo Pujol. Apenas volví de la conferencia el disfraz me pareció ridículo. Pero en el carnaval siguiente pude usar la celebradísima indumentaria sin la menor asociación de imágenes. Mi padre estaba de un lado, el disfraz del otro, lindo, luminoso, singular como modelo, despertando la curiosidad de todos, en el baile del Club XV en Santos".

(Carta a Sérgio Milliet, 9-V-1939).

Concluye en el Conservatorio el curso de Piano. Se inicia como crítico de arte en revistas y diarios católicos y debuta en literatura, con el seudónimo de Mário Sobral, con un libro de versos de tono pacifista, influido por Verhaeren y los unanimistas franceses, principalmente Jules Romains: *Há uma gota de sangue em cada poema* (Hay una gota de sangre en cada poema).

Encuentro con Oswald de Andrade en una conferencia de propaganda a favor de los aliados, en el Conservatorio Dramático y Musical, en la que Mário de Andrade es el orador que saluda el conferencista de la noche (el Secretario de Justicia Elói Chaves) y Oswald de Andrade, uno de los periodistas encargados de registrar el acontecimiento:

"(Mário de Andrade) pronuncia un discurso que me parece asombroso. Corro al escenario para arrancarle de las manos el original que publicaré en el *Jornal do Comércio*. Otro repórter, creo que de *O Estado*, se traba a codazos conmigo para obtener las páginas. Lo golpeo y me apodero del discurso. Mário, lisonjeado, se convierte en mi amigo".

(Oswald de Andrade: *Um Homem sem Profissão*)

Descubrimiento de Anita Malfatti, en la histórica exposición de la artista (12 de diciembre de 1917 a 10 de enero de 1918), circunstancia en la que Mário de Andrade vive la revelación de la pintura moderna y adquiere deslumbrado *O Homem Amarelo* (El hombre amarillo), una de las telas más importantes de la pintura brasileña:

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
R. Rojas: *La literatura argentina.* E. Barrios: *Un perdido.* Reyes: *Visión de Anáhuac.* J. Torri: *Ensayos y poemas.* Quiroga: *Cuentos de amor, de locura y de muerte.* Triunfo del "son" en Cuba. Pascual Contursi: *Mi noche triste.* Muere Rodó.	

"(...) educados en la plástica "histórica", sabiendo cuando mucho de la existencia de los principales impresionistas, ignorando a Cezanne, lo que nos llevó a adherir incondicionalmente a la exposición de Anita Malfatti que en plena guerra venía a mostrarnos cuadros expresionistas y cubistas? Parece absurdo pero aquellos cuadros fueron la revelación. Y aislados en el caudal del escándalo que se apoderó de la ciudad, nosotros, que éramos apenas tres o cuatro, delirábamos de éxtasis ante cuadros que se llamaban: El hombre amarillo, La estudiante rusa, La mujer de cabellos verdes".

(Mário de Andrade: *El movimiento modernista*).

1918

Presenta alumnos en audiciones realizadas en el Conservatorio.

Recibe el diploma que lo certifica como Miembro de la Congregación Mariana de Nuestra Señora de la Concepción de la Iglesia de Santa Efigênia. Estudia inglés.

Es colaborador ocasional de la *Gazeta,* donde publica el tres de septiembre el artículo "A Divina Preguiça" (La divina pereza); en él refuta las afirmaciones hechas por Austregésilo de Athayde en "A Preguiça Patológica", donde expone por primera vez las ideas básicas que, posteriormente se expresarán en *Macunaíma.*

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
B: Nuevo brote huelguístico en Rio de Janeiro y São Paulo. Helada en São Paulo que destruye los cafetales. Epidemia de gripe española. Son elegidos Rodrigues Alves (paulista) y Delfim Moreira (mineiro) para la presidencia y la vicepresidencia de la República. Liga Nacionalista en São Paulo. Aumento del costo de la vida. Nuevas obras de "mejora" en Rio de Janeiro. Primera designación de una mujer en la administración pública. Monteiro Lobato: *Urupés.* Adelino Magalhães: *Visiones, cenas y perfiles.* *AL:* Colombia elige presidente a Marco Fidel Suárez, frente a Guillermo Valencia, ambos conservadores. Guatemala es nuevamente destruida por un terremoto. Ley de propiedad estatal sobre depósitos minerales en El Salvador. Argentina, gran exportador de carne en el mundo. Primera exportación petrolera venezolana. Protesta norteamericana e inglesa contra México por las concesiones de petróleo. Confederación Regional Obrera. Nueva Constitución en Uruguay. Estalla el Movimiento de la Reforma Universitaria en Córdoba. C. Vallejo: *Los heraldos negros.* Huidobro: *Poemas árticos* y *Ecuatorial.* Hudson: *Allá lejos y hace tiempo.* R. Miró: *Segundos preludios.* S. de la Selva: *Tro-*	Fin de la Primera Guerra Mundial. Retirada de los alemanes en la posición Hindenburg. Conferencia de Versalles. Los "catorce puntos" de Wilson. Ruptura entre los aliados y los soviets. Lenin establece el gobierno en Moscú. Fusilamiento de Nicolás II. Se vota la constitución soviética. Creación de la Tcheka. Derecho de voto a las mujeres en Inglaterra. Italia y Austria se reparten Yugoslavia. Guerra de liberación de la ocupación rusa y alemana por parte de los países bálticos. Premio Nobel de Física a Planck. Spengler: *La decadencia de Occidente.* Kautsky: *La dictadura del proletariado.* Rosa Luxemburgo: *Programa de la Liga Espartaco.* Gómez de la Serna: *Pombo.* Apollinaire: *Caligramas.* Ozenfant y Le Corbusier: *Después del cubismo.* Modigliani: *Retrato de mujer.*

1919	A mediados de ese año realiza su primer viaje a Minas Gerais, entrando en contacto con el barroco brasileño y descubriendo entusiasmado al Aleijadinho. El itinerario que sigue incluye Sabará, Ouro Preto, Mariana y Congonhas do Campo. En Mariana visita al poeta simbolista Alphonsus de Guimarães, por quien siente gran admiración.

pical town and other poems. Pocaterra: *Tierra del sol amada.* A. Storni: *El dulce daño.* F. García Godoy: *Americanismo literario.* Azuela: *Tribulaciones de una familia decente.* B. Lynch: *Raquela.* J. Ingenieros: *Evolución de las ideas argentinas.* Aparece *El Mercurio Peruano.* Nacen Rulfo y Arreola. Muere Manuel González Prada.

B: Elección de Rodrigues Alves como presidente. Con la muerte del presidente electo, se plantea la candidatura del senador Epitácio Pessoa, en misión en el extranjero como presidente de la delegación brasileña a la Conferencia de Paz. Rui Barbosa, candidato por segunda vez, es derrotado nuevamente. El nuevo presidente elige, por primera vez en la República, ministros civiles para las carteras militares. Brasil campeón sudamericano de fútbol. Comienza a circular *O Jornal,* en Rio de Janeiro.

Olavo Bilac: *Tarde.* Manuel Bandeira: *Carnaval.* Monteiro Lobato: *Ciudades muertas.* Lima Barreto: *Vida y muerte de M. J. Gonzaga de Sá.* Raul de Leoni: *Oda a un poeta muerto.* Guilherme de Almeida: *Messidor.* Cecilia Meireles: *Espectros.* Jackson de Figueiredo: *La cuestión social en Farias Brito.* Hilário Tácito: *Madame Pommery.* Ronald de Carvalho: *Pequeña Historia de la literatura brasileña.*

AL: En el Perú, Leguía encabeza una revolución contra Prado (4-VIII); el Congreso lo aprueba como Presidente Constitucional (12-X); inicio del "Oncenio". Se disuelve la Corte Internacional Centroamericana de Justicia. En Haití se subleva Charlemagne Perlate. EE.UU. embarga armas para México; Asesinato de Zapata en México. Gutiérrez derrocado en Bolivia. Snowden go-

Saldo de la Primera Guerra Mundial: 10 millones de muertos. Desintegración del imperio austro-húngaro por el tratado de Siant-Germain en Laye. Tratado de Paz de Versalles, que quita colonias a Alemania. Fundación de la III Internacional Comunista en Moscú. Italia: aparición de los "fascios". Se crea la "Sociedad de Naciones". Proclamación de la República de Baviera. Rosa Luxemburgo, Liebkneck y otros militantes, asesinados. Entrada de Gandhi en la lucha por la independencia de la India. Frustrada revolución en Egipto.

E. Nordenskiold: *Estudios comparados de Etnografía.* Ganivet: *Epistolario.* Gide: *Sinfonía pastoral.* Jakobson: *La nueva poesía rusa.* Ungaretti: *La alegría.* Hesse: *Demian.* Pound: *Cantos* (-57). Gropius crea la *Bauhaus.* Primer periódico tabloide en EE.UU.

1920

Mário de Andrade se encuentra colaborando regularmente en varias revistas: *Papel e Tinta* de Oswald de Andrade y Menotti del Picchia; *Ilustração Brasileira* donde mantiene la sección fija titulada "De São Paulo"; *Revista do Brasil,* en la que publica algunas de sus reflexiones sobre el arte brasileño.

La lectura de las últimas publicaciones extranjeras (libros y revistas), le permite ponerse al tanto de las teorías sostenidas por las vanguardias europeas, y es bajo ese impacto renovador que escribe *Paulicéia Desvairada* (Paulicea delirante), el primer libro modernista escrito en el Brasil, que, sin embargo, sólo será publicado dos años más tarde.

> "*Paulicéia* es la cristalización de 20 meses de dudas, de sufrimientos, de cóleras. Es una bomba. Estalló. Era indispensable que estallase, si no yo hubiera reventado (...). Pues bien: toda bomba explota con estrépito y exceso de libertad. Mi error, si se lo puede llamar así, fue no haberle extirpado lo que tenía de excesivamente barullento y de desmesurada libertad en la construcción. Pero es que, así como está, *Paulicéia* me resulta sumamente querido. Es el lago a cuya orilla paseo para recordar una época de mi vida".
>
> (Carta a Manuel Bandeira, 1924).

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
bernador militar en Santo Domingo. Huelga portuaria en Argentina, ley marcial y represión. A. Arguedas: *Raza de bronce.* Luis Alberto Sánchez: *Los poetas de la Revolución.* López Portillo y Rojas: *Fuertes y débiles.* M. Gálvez: *Nacha Regules.* H. Quiroga: *Cuentos de la selva.* A. Storni: *Irremediablemente.* J. de Ibarbourou: *Las lenguas de diamante.* R. López Velarde: *Zozobra.* Mueren A. Nervo y Ricardo Palma.	
B: Revocación de la expulsión de la familia imperial. Visita del rey de Bélgica, Alberto I. Creación de la Universidad de Rio de Janeiro. Movimiento "patrianovista" como reacción contra el anarquismo. Intensificación del feminismo. Legión de Emancipación de la Mujer. Cuarto Censo nacional: 30.635.605 habitantes. Oliveira Viana: *Poblaciones meridionales del Brasil.* Monteiro Lobato: *Negrita.* Valdomiro Silveira: *Los caboclos.* Amadeu Amaral: *Dialecto caipira.* Antonio Torres: *Verdades indiscretas.* Villa-Lobos: *Triste Nº 1.*	Disolución del Imperio Turco. Comienza a sesionar la "Sociedad de Naciones". En Alemania se funda el Partido Obrero Nacionalista (nazi). Ley Seca en EE.UU. Huelgas en Francia e Italia. II Congreso de la III Internacional en Leningrado y Moscú: se adoptan los 21 puntos de Lenin. "Domingo de sangre" en Dublín. F. Jackson Turner: *La frontera en la historia americana.* Thomas & Znaniecki: *El campesino polaco en Europa y América.* Trotski: *Terrorismo y comunismo.* Sh. Anderson: *Pobre blanco.* S. Lewis: *Main Street.* O'Neill: *Emperador Jones.* Maiakovski: *150 millones.* Valle Inclán: *Divinas palabras.* Fitzgerald: *De este lado del paraíso.* Cavafis: *Poemas* (publicado en 1935). Primer film expresionista: *El gabinete del doctor Caligari,* de R. Wiene. Mueren Pérez Galdós y A. Modigliani. Knut Hamsun: Premio Nobel de Literatura.
AL: Asesinato de Carranza en México. Obregon presidente. Congreso de El Salvador aprueba resolución en favor de la unidad política de las cinco repúblicas centroamericanas. Cae el dictador Estrada Cabrera en Guatemala. Alessandri presidente de Chile, Tamayo de Ecuador. Servicio militar obligatorio en Venezuela. J. Edwards Bello: *El roto.* Tablada: *Li Po y otros poemas.* M. L. Guzmán: *A orillas del Hudson.* C. Lyra: *Cuentos de mi tía Panchita.* A. Ambrogi: *Crónicas marchitas.* Gallegos: *El último Solar.* M. Latorre: *Zurzulita.* Ibarbourou: *Raíz*	

1921

Mário de Andrade se muda con su familia a la calle Lopes Chaves 108 (posteriormente 546), en el barrio de Barra Funda, donde vivirá hasta morir.

Es en ese mismo año cuando, el 27 de mayo y muy a pesar suyo, es estruendosamente lanzado al mundo de la vanguardia por el artículo de Oswald de Andrade, "O Meu Poeta Futurista" (Mi poeta futurista):

> "Es largo como un cirio y sugiere en mis meditaciones un cáliz del Graal suspendido ante los labios ávidos de la *girl* babilónica que es esta ciudad de mil puertas.
>
> Se llama... No puedo decirles el nombre simple. Me lo prohibió el casto, el bueno, el tímido. Les contaré la figura y el arte. (...).
>
> Ese lívido y largo Parsifal bien educado es conocido por su sabiduría crítica. Se publica en el armario bien fornido de la *Revista do Brasil,* escribe en el *Jornal de Debates,* formó parte destacada de *Papel e Tinta,* enseña con rara honestidad y erudición en nuestro Conservatorio. Pero lo que yo amo en él, en su aristocrática alma íntima, es el artista envidiable, el artista inmenso de nuestra ciudad.
>
> El es el autor de un libro supremo en este momento literario. Lo llamó *Paulicéia Desvairada* – 50 páginas tal vez de las más ricas, de las más inéditas, de la más bella poesía ciudadana".
>
> (*Jornal do Comércio,* São Paulo, 27 de mayo de 1921).

El seis de julio, en la misma sección del diario, Mário de Andrade responde al artículo de Oswald de Andrade, rectificándolo, exponiendo sus dudas en relación a las teorías estéticas modernas, y rechazando, categóricamente, la designación de futurista:

> "No, nuestro poeta no se enrola en el futurismo internacional como tampoco se ata a escuela alguna.
>
> Los únicos futuristas con que la humanidad cuenta son los genios. Y asimismo no los genios en general, sino cierta clase de ellos, los reformadores, los revolucionarios. (...). Pues bien, mi amigo está seguro de que no es un genio, me pide que lo diga aunque sea no más por la vasta lucha en que su espíritu se halla empeñado y porque no se siente en nada gober-

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
salvaje. Quiroga: *El salvaje.* Reyes: *El plano oblicuo.* J. García Monge funda en Costa Rica el *Repertorio Americano* (-58). A. Reverón: *Procesión de la Virgen en El Valle.* Muere en la cárcel el poeta Domingo Gómez Rojas.	
B: Candidatura del gobernador de Minas Gerais, Artur Bernardes, a la presidencia de la república. Bernardes había vetado el proyecto de la Itabira Iron, pero acepta el contrato entre el gobierno de su estado y el grupo belga-luxemburgués del Comité dos Forges, que organizó la Compañía Siderúrgica Belgo-Mineira. Nilo Peçanha se presenta como candidato de la opisición, iniciándose la campaña de la Reacción Republicana. Ley de represión del anarquismo; persecución de líderes sindicales y prohibición de huelga. Graça Aranha: *La estética de la vida* Ribeiro Couto: *El jardín de las confidencias.* Alphonsus de Guimarães: *Pauvre Lyre.* Onestaldo de Pennafort: *Escombros floridos.* Jackson de Figueiredo: *Humillados y luminosos.* Monteiro Lobato: *La onda verde.* Di Cavalcanti: *Los fantoches de medianoche* (álbum de dibujos de tendencia expresionista). Villa-Lobos: *Sexteto místico* (dedicado a Graça Aranha). Oficialización del modernismo en banquete organizado en el Trianon, en San Pablo; discurso de Oswald de Andrade y lanzamiento de *Las máscaras de Menotti* de del Picchia. *AL:* Grave crisis salitrera en Chile. Vasconcelos Ministro de Educación en México. IV Conferencia Panamericana de La Habana. Creación de los partidos comunistas argentino y boliviano. Renuncia del presidente Suárez en Colombia tras aprobar enmiendas el Senado norteamericano al Tratado Thompson-	Fundación de los Partidos Comunistas italiano y chino. Se funda el Partido Nacional Fascista en Italia. Irlanda se convierte en parte del Imperio Británico. Huelga minera en G. Bretaña. Hitler preside el Partido Nacionalsocialista en Alemania. Lenin pone en práctica la nueva política económica. En EE.UU. repercusión del caso Sacco-Vanzetti. Einstein Premio Nobel de Física. Rorschach: psico-diagnóstico. E. Sapir: *Lenguaje.* P. Rodin: *El hombre primitivo como filósofo.* Scheler: *De lo eterno en el hombre.* Giraudoux: *Susana y el Pacífico.* Pirandello: *Seis personajes en busca de autor.* Ivanov: *El tren blindado.* Jung: *Tipos psicológicos.* Lang: *El doctor Mabuse.* Chaplin: *El chico.* Von Stroheim: *Mujeres insensatas.* Revista *Ultra* en España.

nado por una fuerza superior. No es más que un hijo del presente, deseoso de armonizar su propia alma con la vida, inquieto y sufriente.
Reformador, revolucionario, iconoclasta, nada de eso será jamás; y asegura que no destruirá cosa alguna sin tener la certeza de que al reconstruir podrá hacer algo mejor. Por eso repudia el futurismo espectacular de las Europas así como repudia el futurismo vago del Brasil".

(*Jornal do Comércio,* São Paulo, 6-7-1921).

Entre el 2 de agosto y el 1º de septiembre —y siempre en la sección de Oswald de Andrade del *Jornal do Comércio*— publica la serie de artículos titulada "Maestros del pasado", donde analiza cuidadosamente, para luego rechazarlos, a los cinco poetas parnasianos más importantes del Brasil: Francisca Júlia, Raimundo Corréia, Alberto de Oliveira, Olavo Bilac y Vicente de Carvalho.

A fines de octubre conoce en Rio de Janeiro al poeta Manuel Bandeira, que muy pronto se transforma en uno de sus mejores amigos y principales corresponsales; en diciembre se consagra a la redacción del "Prefacio interesantísimo" a su *Paulicéia Desvairada,* el cual habrá de revelar la gran familiaridad conquistada por Mário de Andrade con las más recientes teorizaciones acerca del arte.

En este mismo año participa del Segundo Ciclo de Conferencias de la Villa Kyrial (Residencia del poeta simbolista Jacques D'Avray, seudónimo del senador José de Freitas Valle), con la conferencia "Debussy y el impresionismo", cuyo texto será publicado en el número 66 (junio), de la *Revista do Brasil.*

1922

En enero Mário de Andrade es designado catedrático de Dicción, Historia del Teatro y Estética del Conservatorio Dramático y Musical de San Pablo.

Del 13 al 18 de febrero toma parte en la Semana de Arte Moderno.

El escándalo que provoca la Semana en la capital provinciana de la época es enorme, al punto que Mário de Andrade pierde de un día para otro, todos sus alumnos particulares de piano.

Al comienzo del segundo semestre conoce a la pintora Tarsila do Amaral, recién llegada de Europa, e integra con ella, Oswald de Andrade, Anita Malfatti y Menotti del Picchia,

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Urrutia. Lo sucede J. Holguín. Celebraciones del Primer Centenario de la Independencia del Perú. Quiroga: *Anaconda.* Reyes: *El cazador.* Neruda: *La canción de la fiesta.* López Velarde: *Suave patria.* A. E. Blanco: *Tierras que me oyeron.* F. S. Valdés: *Agua de tiempo.* J. E. Rivera: *Tierra de promisión.* Revista *Prisma* en Buenos Aires y *Alfar* en Montevideo. Orozco, Rivera y Siqueiros fundan el Sindicato de Pintores, en México. Exposición de José Sabogal y Felipe Cossío del Pomar.	
B: Elección de Artur da Silva Bernardes, bajo fuerte presión, acusado de haber escrito cartas contra el ejército: "Cartas falsas". Fundación del Partido Comunista del Brasil. Clausura del Club Militar y prisión de su presidente, Hermes de Fonseca. Sublevación del Fuerte de Copacabana, en Rio de Janeiro y comienzo del movimiento del Tenientismo. Celebración del primer Centenario de la Independencia del Brasil. Tercera valoración del café.	Mussolini marcha sobre Roma: la dictadura fascista en Italia. Constitución de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS). Se escinde el Partido Socialista Italiano. IV Congreso de la III Internacional: Stalin, Secretario General del Partido Comunista soviético. Fin del dominio naval británico, con el tratado del desarme de Washington. Pío XI, Papa. Egipto, reino independiente. Descubrimiento de la insulina. B. Malinowski: *Argonautas del Pacífico occidental.* Lévy-Bruhl: *La mentalidad*

el "Grupo de los cinco". En agosto lo encontramos en Rio de Janeiro, cumpliendo con sus obligaciones militares de reservista y este episodio será instrumentado por su poesía de ese momento, que atraviesa por una etapa nítidamente experimental:

> "Abandoné, puedo decirlo así, la poesia. Estoy perdido en investigaciones sobre la expresión. Mis poemas actuales, los de 1922 en adelante son verdaderos ensayos, ejercicios, estudios. Busco. Presumo encontrar. Una rápida alegría. Y la duda. La desolación. Algo terrible. Escribo mucho. Tengo un libro terminado. El *Losango Caqui* (El rombo caqui) – impresiones sobre el mes de ejercicios militares que realicé en agosto. Estoy tratando de hacer poesía que sea lo más psicológica posible. Verdaderas demostraciones prácticas: Psicología experimental. Podría decirse que es una poesía científica. No hay verso, palabra, puntuación que no se justifique por la psicología. Creo que estoy perdido para la poesía. Paciencia".
>
> (Carta a Manuel Bandeira, sin fecha, pero seguramente de 1922).

También en esa época empieza a preocuparse más seriamente por todas las manifestaciones de la cultura popular; igualmente por entonces inicia su importante correspondencia con el poeta Manuel Bandeira:

> "Mantuve con Mário de Andrade una correspondencia epistolar que se inició en 1922 y se prolongó sin interrupción hasta su muerte. Mário escribió millares de cartas. Nunca dejó una carta sin respuesta. Creo, sin embargo, que las que integran nuestra correspondencia tienen una importancia especial, porque conmigo él se abría con toda confianza, de manera que estas cartas valen como un retrato de cuerpo entero, absolutamente fiel. En ellas está todo Mário, con sus cualidades que eran muchas, y sus defectos, que jamás fueron mezquinos".
>
> (Manuel Bandeira, "Prefacio" a las *Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira*).

La correspondencia que dejó Mário de Andrade —no sólo la que mantuvo con Manuel Bandeira, sino con muchos otros escritores y artistas que fueron sus contemporáneos— permanece todavía inédita en gran parte; cuando se la publique, se advertirá que constituye uno de los capítulos más importantes de su obra, ya sea como comentario ininterrumpido de uno de los períodos más fascinantes de la historia cultural brasileña, ya como testimonio sincero y apasionado de su trayectoria personal":

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Oswald de Andrade: *Los condenados.* Raul de Leoni: *Luz mediterránea.* Jackson de Figueiredo: *Pascal y la inquietud moderna.* Revista *Klaxon* en São Paulo. Semana de Arte Moderno en São Paulo: Mário de Andrade, O. de Andrade, R. de Carvalho, A. Malfatti, Tarsila, Villa-Lobos, entre otros: conferencias, exposiciones, etc. Muere Lima Barreto. *AL:* Borno, presidente de Haití. Fin de la ocupación norteamericana en Santo Domingo: presidencia de J. Vicini. Fundación del Partido Nacionalista de Puerto Rico. Pedro Nel Ospina, conservador, elegido presidente de Colombia. Primera Corte Internacional de La Haya. Mistral: *Desolación.* Vallejo: *Trilce.* Girondo: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía.* Pocaterra: *Cuentos grotescos.* J. Parra del Riesgo: *Polirritmos.* A. Caso: *El hermano asno.* M. Gálvez: *Historia de arrabal.* Lugones: *Las horas doradas.* Cancela: *Tres relatos porteños.* Maples Arce: *Andamios interiores.* Arévalo Martínez: *El Señor Monitot.* Movimiento estridentista en México. P. Figari expone en París.	*primitiva.* Weber: *Economía y sociedad.* Eliot: *Tierra baldía.* Joyce: *Ulises.* Valery: *El cementerio marino.* Martin du Gard: *Los Thibault.* Colette: *La casa de Claudine.* E. E. Cummings: *La sala enorme.* Milhaud: *La creación del mundo.* Muere Proust. Benavente: Premio Nobel de Literatura.

"(...) siento cada vez más la necesidad de resguardarme en el silencio más íntimo de las cartas. No sé escribir memorias. Pero las cartas son una especie de memorias desde que tengan algo más medular y objetivo que los arrobos sentimentales sobre el espíritu del tiempo. Y las memorias en carta tienen un valor de veracidad mayor que el de las memorias guardadas en secreto para una revelación secular futura. Es que el amigo que recibe la carta puede verificar los sucesos y las almas de los que se le habla. (...). La carta (...) puede ser controlada en lo que cuenta, puede ser desmentida y sus características psicológicas, moderadas por el adversario que las recibe".

(Carta a Sérgio Milliet: Rio, 20-6-1940).

Paulicéia Desvairada es finalmente publicado, con una hermosa tapa del pintor Di Cavalcanti.

1923

Se inicia entonces para Mário de Andrade —y para los modernistas en general— un período de intensa actividad literaria e "inmoderado cultivo del placer":

"Todo ese período destructor del movimiento modernista fue para nosotros tiempo de fiesta, de inmoderado cultivo del placer. Y si tanta juerga disminuyó, ciertamente, nuestra capacidad de producción y serenidad creadora, nadie puede imaginarse lo mucho que nos divertimos. Salones, festivales, bailes célebres, semanas pasadas en grupo en las estancias opulentas, semanas santas por las ciudades viejas de Minas, viajes por el Amazonas, por el Nordeste, llegadas a Bahía, paseos constantes al pasado paulista, Sorocaba, Parnaíba, Itú... y hubo además un baile sobre los volcanes... Doctrinarios, la ebriedad de mil y una teorías, salvando al Brasil, inventando el mundo, en verdad consumíamos de todo, y a nosotros mismos, en el culto amargo, casi delirante del placer.

(Mário de Andrade: *O Movimento Modernista*).

Sin embargo, paralelamente a ese "tiempo de fiesta", Mário de Andrade prosigue su formación intelectual, rigurosa y disciplinada:

"Decidí estudiar alemán muy tarde, ya tenía treinta años cumplidos, o poco menos. Ocurría que yo me sentía excesivamente afrancesado en mi espíritu y, tal como sucedió con las zonas extranjerizadas de Santa Catalina y Paraná, me di cuenta de que para ser realmente un brasileño, tanto en mi sensibilidad como en mis obras, tenía que desintoxicarme del exagerado afrancesamiento de mi persona. La simple dedicación a la cosa nacional no me pareció suficiente. Ella me daba el tema que podía provocar en mí un abrasileñamiento teórico que no me satisfacía, o por otro lado no

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
B: Derecho de emisión papel moneda por Banco de Brasil. Convenios con Italia y EE.UU. Roquete Pinto funda radioemisora en Rio. Lima Barreto: *Bagatelas* (póstumo). Monteiro Lobato: *El macaco que se hace hombre.* Oliveira Viana: *Evolución del pueblo brasileño.* Villa-Lobos: *Noneto.* Muere Rui Barbosa. *AL:* Auge de la acción del Estado contra la Iglesia en México. Asesinato de P. Villa. Intensa industrialización en Colombia. Protesta de los Trece en Cuba. Borges: *Fervor de Buenos Aires.* Neruda: *Crepusculario.* A. Discépolo: *Mateo.*	Golpe frustrado de Hitler en Alemania. Primo de Rivera impone dictadura en España. República de Turquía: régimen de Kemal Ataturk. Victoria laborista en Inglaterra. Francia y Bélgica ocupan la cuenca del Rhur. El Fascista, único partido en Italia. Primer empleo del BCG contra la tuberculosis. M. Boule: *Los hombres fósiles.* Svero: *La conciencia de Zeno.* Rilke: *Elegías de Duino.* Lukacs: *Historia y conciencia de clase.* Cassirer: *Filosofía de las formas simbólicas.* Esenin: *El Moscú de las tabernas.* Ortega y Gasset funda la *Revista de Occidente.* De Mille: *Los Diez Mandamientos.* Nace María Callas.

> me daba suficiente alimento intelectual para que yo prosiguiese cultivando con libertad mi espíritu. Ni siquiera en la ficción, pues estábamos allí por 1922 ó 24, no me acuerdo bien y no teníamos entonces ni novelistas, ni siquiera numerosos poetas modernos que fuesen legibles; era una oscuridad desértica.
> Fue entonces cuando se me ocurrió una idea lo suficientemente malvada como para curarme de mi francesitis. Los ingleses son aliados, me dije a mí mismo, y ya me di cuenta que no me liberan de los franceses. Tengo que provocar una guerra a muerte dentro de mi cerebro. La salida es el alemán. Y decidí estudiar alemán.
>
> (Mário de Andrade: "Teutos mas Músicos", en *Música, Doce Música*).

Colabora en la revista *Ariel* (San Pablo), en la *Revista do Brasil,* donde mantiene una sección permanente titulada "Crónicas de arte" y en *América Brasileira* en la que publica una serie de artículos bajo el título de "Crónicas de Malasarte". En diciembre elabora su extenso análisis del film de Wime, *El escritorio del doctor Caligari.*

Ya para entonces se encuentra hondamente sumergido en la investigación sobre el Brasil, tratando de atenuar a través del conocimiento de su pueblo y de su tierra la profunda impregnación que había recibido de la cultura europea; es, por lo demás, lo que comunica por carta, de manera pintoresca, a los amigos Tarsila y Oswald de Andrade, en viaje por Europa.

> "Ustedes, como buenos burgueses, se fueron a París. Están *épatés*. ¡Y se hicieron futuristas! ¡Ji! ¡Ji! ¡Ji! lloro de envidia. Pero lo cierto es que los considero unos provincianos en París. Ustedes se parisianizaron en la epidermis, apenas. ¡Me parece horrible! Tarsila, Tarsila, vuelve hacia adentro de ti misma. ¡Abandona a Gris y a Lothe, empresarios de criticismos decrépitos y de estesias decadentes! ¡Abandona París! ¡Tarsila! ¡Tarsila! ¡Vuelve a la selva, donde no hay arte negro, donde tampoco hay arrojos gentiles. Hay SELVA. Soy el creador del selvajismo. Soy selvajista. Es eso lo que necesitan el mundo, el arte, el Brasil y mi querida Tarsila.
>
> Si ustedes tienen coraje vuelvan acá, acepten mi desafío".
>
> (Carta a Tarsila, 1923).

Ese mismo año escribe el primero de sus poemas largos sobre el Brasil "O Carnaval Carioca" (El carnaval carioca), publicado más tarde en *Clã do Jaboti.*

Entre 1923 y 1927, lectura sistemática de revistas alemanas de arte; lee a Freud cuya influencia decisiva se hará sentir

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*

inmediatamente; y a través de las obras más accesibles de Marx, Engels, Lenin, Trotsky, Bukharin, se pone al tanto de las teorías de izquierda.

1924

Acompaña con gran interés e incluso con entusiasmo la revolución paulista de 1924, dirigida por el general Isidoro Dias Lopes, que repercute en varios momentos de su obra, en las cartas, poesías y crónicas.

> "Tu carta me llenó de relativa alegría. Relativa porque estos días de post-revolución no permiten una alegría total. La gente empieza a pensar en el Brasil, en los destinos del Brasil, en el horror de la aventura pasada y no hay cómo liberarse de ideas abrumadoras. No voy a describirte nada. Dicen que la censura anda por ahí y que no quiere que se sepa en Europa lo que ocurrió. Paciencia. En cuanto a la ciudad, sólo te digo que catástrofes no hubo. Quien anda por estos lados casi no se da cuenta de nada. Una que otra magulladura por los Campos Elíseos, otras en la calle Florêncio de Abreu. En cambio la Moóca quedó espantosa.
> Nadie en nuestro grupo se vio perjudicado, ni se metió tampoco en la revolución. Todo anda bien.
>
> (Carta a Sérgio Milliet, 11-VIII-1924).

Para la época de Semana Santa visita las ciudades históricas de Minas Gerais en compañía de Tarsila, Oswald de Andrade y del poeta francés Blaise Cendrars.

Colabora en *América Brasileira,* en la *Revista do Brasil* y en *Estética,* donde publica en el primer número de la revista el extenso poema "Danças". Es por lo demás en ese año que escribe algunas de sus "meditaciones" poéticas más importantes, como "O poeta come amendoim" (El poeta come maní) y "Noturno de Belo Horizonte" (Nocturno de Bello Horizonte).

Participa del quinto Ciclo de Conferencias de la Villa Kyrial, con la conferencia "O Cubismo" (El cubismo), (30/IV).

Está sumergido en las investigaciones de la lengua, imponiéndole a sus textos, frecuentemente, una fisonomía polémica que compromete su perdurabilidad y a los que incluso sus amigos más íntimos se oponen:

> "Mi destino no es quedar. Mi destino es recordar que existen más cosas que las vistas y las oídas por todos. Si logro que se escriba en brasileño sin ser por eso un provinciano, sino sistematizando errores diarios de conversación, idiotismos brasileños y sobre todo psicología brasileña, ya habré cumplido mi destino. ¿Qué me importa llegar a ser enaltecido en 1985? Lo que quiero

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
B: Segundo Movimiento Tenientista, comandado por I. Dias Lopes. Se destaca la Columna Prestes: Gran Marcha sin ideología, no sufre derrotas, no aspira al poder, desaparece en 1927. Coelho Neto: *Amor*. G. de Almeida: *La flauta que perdí*. Rubens Borba de Morães: *El domingo de los siglos*. O. de Andrade: *Memorias sentimentales de João Miramar* y *Manifiesto Palo-Brasil*. M. Bandeira: *Poesías* (incluye *Ritmo disoluto*). Revista *Estética* en Rio. Villa-Lobos: *Tristes* Nº 2 y 7 y primer concierto en París. Luciano Gallet: *Dos cuadernos de melodías populares*. Tarsila ilustra *Feuilles de route* de Blaise Cendrars. Muere Vicente de Carvalho. *AL:* Calles presidente de México, Machado de Cuba, Córdova de Ecuador, Ayala de Paraguay. Intervención de las fuerzas armadas en Chile, disolución del Congreso y renuncia de Alessandri. Neruda: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. A. Arráiz: *Aspero*. B. Lynch: *El inglés de los güesos*. J. E. Rivera: *La vorágine*. V. Ocampo: *Testimonios*. Revista *Martín Fierro* en Buenos Aires.	Muerte de Lenin. Stalin y Trotski se disputan el poder en la URSS. Se proclama la República de Grecia. Asesinato del diputado socialista Matteotti en Roma. Inglaterra y Francia reconocen a la URSS. Caso Loeb-Leopold en EE.UU. R. Alberti: *Marinero en tierra*. Breton: *Manifiesto surrealista* y *La Revolución Surrealista* (-29) (con Vitrac, Péret, Eluard, Aragon, Leiris). Stalin: *Los principios del leninismo*. Mann: *La montaña mágica*. Eluard: *Morir de no morir*. Hitler: *Mi lucha* (-25). Saint-John Perse: *Anabase*. Gershwin: *Rapsodia en azul*. Eisenstein: *La huelga*. Klee expone en Nueva York. Muere Kafka. Nace Truman Capote.

es vivir mi vida y ser enaltecido por mí cada noche antes de dormir".

(Carta a Manuel Bandeira, 10-X-1924).

Entre 1923 y 1924 redacta la novela *Amar, verbo intransitivo* (publicada sólo en 1927), y a la que inicialmente había titulado *Fraülein;* la narración transparenta su preocupación dominante en ese período por la cultura brasileña, revelando al mismo tiempo la influencia reciente de la lectura de Freud y del aprendizaje del alemán:

"(...) Con *Fraülein* pretendía escribir un libro tranquilo, que me reconciliase un poco con los hombres, en ese arduo camino de insultos y maldades que tengo que recorrer. Con Elsa, Carlos, Luis y también Sousa Costa, reuniré en el espejo de mis creaciones un poco de esa existencia de sucesos intrascendentes, ni grandes pensamientos ni trágicos amores, ni miserias y demoníaco orgullo que yo quisiera que fuese mi existencia sobre la tierra".

(Carta a Sérgio Milliet, 2-VIII-1923).

Compra en Francia, por intermedio de Tarsila, la gran tela de André Lhote, titulada "Fútbol", que siempre conservó en su casa, en la parte superior de la escalera que conducía a su estudio.

1925

Se encuentra en plena etapa nacionalista y en ella va a permanecer aún durante varios años:

"Actualmente combato a Europa todo lo que puedo. No porque deje de reconocerla, admirarla, amarla, sino para destruir la europeización del brasileño educado. La mejor forma de combatirla: broma fundada en una leve verdad, enunciada con fuerza y alegría".

(Carta a Manuel Bandeira, 26-VI-1925).

"Francia, al igual que otras grandes civilizaciones europeas que provienen del Renacimiento, está en la etapa final de su civilización, de su raza y de su progreso; su decadencia se manifiesta especialmente en una perfección sutilísima, educadísima y frágil. Le falta fuerza, le falta virilidad, le falta debilidad, le falta amor ¡LE FALTA AIRE! ¡MIRA SI NO EL MODERNISMO! Cosas de capilla, cosas de masonería, enigmáticos, neoclasicismo, surrealismo, reglitas, parnasianismo encubierto, como tú mismo reconoces en tu carta. Eso es, Sérgio, lo que principalmente se ve. Una gran, interminable, dolorosa perplejidad. Nadie sabe hacia dónde ir. Todos quieren ir hacia adelante pero nadie sabe dónde queda ese adelante porque todo fue des-

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
B: Complot revolucionario descubierto en Rio. Ley marcial. Creación del Consejo de Educación. En París, O. de Andrade: *Palo-Brasil* (poemas). G. de Almeida: *Raza.* Graça Aranha: *Espíritu moderno.* J. de Lima: *El mundo del niño imposible.* Humberto Mauro: *Valadión, el Cráter.* G. Freyre organiza el Congreso Regionalista reunido en Recife y redacta su *Manifiesto* en el que se opone al modernismo paulista por poner en peligro las tradiciones autóctonas. Exposición de Di Cavalcanti en Rio de Janeiro. Exposición general de Bellas Artes en São Paulo. *AL:* "Marines" en Honduras durante la guerra civil. Siles presidente de Bolivia. Alessandri reasume poder en Chile, nueva Constitución, tensiones con el Crl. Ibáñez, nueva renuncia. Huelga en Co-	Pacto de Locarno (Alemania y los Aliados). Albania se transforma en República. Virulencia racista en EE.UU.: el Ku-Klux-Klan. Muerte de Sun Yat-sen en China. Fundación de la Liga revolucionaria de la juventud vietnamita. Hindenburg presidente de Alemania. Trotski destituido de sus funciones. G. Róheim: *Totemismo en Australia.* Dos Passos: *Manhattan Transfer.* Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte.* Dreiser: *Una tragedia americana.* Kafka: *El proceso.* Babel: *Caballería roja.* Fitzgerald: *El gran Gatsby.* Montale: *Huesos de sepia.* G. Diego: *Versos humanos.* Exposición de pintores surrealistas en París. Eisenstein: *El acorazado Potemkin.* Chaplin: *La quimera de oro.* Vidor: *El gran desfile.* Nacimiento del "charleston". Fundación del *New Yor-*

truido y entre tantas ruinas iguales no se percibe de qué lado están el norte y el sur".

(Carta a Sérgio Milliet, 10-XII-1924).

Es esta actitud crítica en relación con Europa la que, en la serie de entrevistas organizadas por el diario *A Noite* (La Noche) de Rio ("El mes futurista", 14-XII-25 a 12-I-26) lo lleva a rever las posiciones de 1922 y a emprender un análisis sarcástico del futurismo.

Paralelamente, Mário de Andrade atraviesa por un período de trabajo intenso, equilibrio y gran plenitud intelectual:

"Al ponderar mis valores personales innatos me convenzo que no soy más grande que ninguno de ellos (los compañeros del 22). Al contrario. Y lo digo sin ninguna falsa humildad. Es cierto que ellos están mejor dotados que yo. Las suyas son dotes innatas pero yo trabajé y tal vez sea incluso mi inferioridad la causa de mi mayor dignidad (es casi seguro que es así). Yo me di un destino (fundamento de felicidad, de dignidad, de masculinidad en la vida del hombre) y ellos no supieron dárselo. Cartas perdidas con sellos de todos los correos".

(Carta a Manuel Bandeira, S/F pero de 1925).

"Me siento fuerte y muy arriba. En medio de una felicidad fantástica hecha de éxtasis calmo, la gran calma del verano pleno, a la una de la tarde. Puede ser que yo me equivoque mucho pero lo cierto es que me siento feliz, bien ubicado en mi destino y eso me basta".

(Carta a Manuel Bandeira, 12-XI-1925).

Es ese, de hecho, el estado de espíritu que se expresa en el poema "Louvação Matinal" (Saludo matinal), que más tarde formará parte del libro *Remate de males:*

"Es de mañana. Se siente la fatiga buena del sueño.
Pero el cuerpo se estira, chupando con los poros abiertos,
toda la luz, toda la frescura, todo el ímpetu de la mañana.
Yo hice de mi vida siempre un rasgo matinal...
mientras el agua tensa del baño golpea mi cuerpo
siento que la mañana se levanta viva en el país..."

(Diciembre, 1925)

Como dice en una carta a Manuel Bandeira, ingresó a una nueva etapa poética, elevada y profunda, de "Poemas gráficos" —como solía llamarlos— o sea, poemas para ser leídos y no recitados:

"Ahora mi deseo es ese; construir el poema *Palo,* el poema que no tiene ninguna excitación exterior, ni de algarabía, ni de efecto alguno, ni tampoco sentimientos

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
lombia. Agitación y manifestación en Cuba. Ramos Sucre: *La torre de Timón.* Vasconcelos: *La raza cósmica.* De Greiff: *Tergiversaciones.* Sanín Cano: *La civilización manual.* Borges: *Inquisiciones* y *Luna de enfrente.* Ma. E. Vaz Ferreira: *La isla de los cánticos.* Revista *Los Nuevos,* en Bogotá. R. Barradas en la Exposición Internacional de París.	*ker.* G. B. Shaw: Premio Nobel de Literatura.

vivaces. Nada que flamee, que sea rutilante, que descuelle. Nada de condimentos ni de adornos. El poema poesía constituido con un pensamiento que condicione el lirismo que tiene que ser enorme (de lo contrario no se transparenta), el más formidable que se pueda pero de un ardor casi escondido a fuerza de ser enteramente interior. En suma: el poema inglés. Shelley, Keats, Wordsworth, Swinburne, Yeats; gente así".

Este ideal de lirismo, bajo el influjo de las meditaciones de los románticos ingleses, encuentra, en esa etapa, una de las expresiones más altas en el poema "Louvação da Tarde" (Celebración de la tarde):

"Tarde inconmensurable, tarde vasta,
hija de un sol ya viejo, hija doliente
de quien desprecia las normas de Eugenia,
tarde vacía, de un rosado pálido,
tarde lenta y sobre todo tarde
inmóvil... casi inmóvil: qué bueno es
perderme con el barrilete rubio de la brisa
posado en mi mano,
en las islas de tus perfumes,
rodando
sobre la deshabitada ruta.
(...)"

Sigue colaborando en *América Brasileira,* en la *Revista do Brasil* y en *Estética;* es en el número tres de esta última publicación donde aparece la "carta abierta a Alberto de Oliveira" en la que, en su inconfundible estilo polémico-satírico critica la generación formalista de los parnasianos brasileños.

Publica *A Escrava que não e Isaura,* discurso sobre algunas tendencias de la poesía modernista.

1926

Prosigue con método las lecturas sobre el Brasil, registrando minuciosamente las informaciones que le interesan sobre lo popular. Lee la obra de Theodor Koch Grünberg, *Von Roraima zum Orinoco,* deteniéndose especialmente en el segundo volumen referido a los mitos y leyendas de los indios taulipangue y arecuná, muchos de los cuales incorporará a la poesía y a la prosa de ficción:

"(...) de hecho conociendo la formación primitiva de las nacionalidades, lo mucho que importa la temática legendaria nacional, porque resalta los caracteres psicológicos, y sabiendo más acerca de lo que habían hecho en sus *lieds,* Goethe, Heine, Lenau, etc., tuve intención de proseguir, abrasileñándolo, el proceso cantador de esos alemanes.

(Carta a Manuel Bandeira, 19-III-1926).

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
B: W. Luís Pereira de Sousa presidente. Creación del Partido Democrático, en oposición al PRP. Se adopta nueva moneda, el cruceiro. Primera carretera de Rio a Petrópolis. Ronald de Carvalho: *Toda América.* Cassiano Ricardo: *Vamos a cazar papagayos.* Plínio Salgado: *El extranjero.* Graça Aranha: *Futurismo: Manifiestos de Marinetti y sus compañeros.* Alcântara Machado: *Pathé Baby. A Revista* (Minas Gerais: C. Drummond de Andrade, E. Moura, J. Alphonsus, P. Nava, A. Re-	Huelga general en Gran Bretaña. Comienza la dictadura de Salazar en Portugal. Alemania ingresa a la "Sociedad de Naciones". Hirohito emperador de Japón. Dictadura de Pilsudski en Polonia. Rebelión del PKI abortada en Indonesia. Creación del Círculo Lingüístico de Praga. K. Kautsky: *¿Son los judíos una raza?* Valle Inclán: *Tirano Banderas.* R. Alberti: *Cal y canto.* M. Pidal: *Orígenes del español.* Mao-Tse-tung: *Sobre las clases sociales en la sociedad china.*

Los poemas de *Clã do Jaboti* reflejan casi todos esa orientación; en cambio los de "Tempo de Maria" (Tiempo de María), redactados en el mismo año, si bien publicados mucho más tarde en *Remate de Males,* constituyen la (probable) celebración del tercero de los "amores eternos" de su vida y lo ayudarían a vencer "todas las miserias físicas y el recuerdo de un amor eterno trunco":

> "(...) en suma, todo, y también un poco las ganas locas de curarme, y la ilusión alegre de que me había curado realmente, me convirtieron tras una larga temporada de vida en la estancia, entre niños a los que les contaba historias inventadas según la curiosidad de los ojos que se miraban, y aguacates maravillosos de salud y perfección, me convirtieron con salud en madre intelectual y física de la estancia".
>
> (*Idem*).

Al revés de lo que sucediera el año anterior, atraviesa ahora un período de desinterés por la poesía y de gran atracción por la prosa:

> "Así que pierdo toda esperanza de que aparezca algún poema como *Nocturno* o *Carnaval.* El tiempo de esas cosas se terminó y estoy, otra vez, totalmente casado con la inteligencia".
>
> (*Idem*).

En diciembre pasa las vacaciones de fin de año en la chacra de su pariente y gran amigo Pío Lourenço Corrêa, en Araraquara (Interior del Estado de San Pablo) donde redacta, en seis días "de trabajo ininterrumpido" la primera versión de *Macunaíma.*

Colabora en *Terra Roxa e outras terras* (Tierra roja y otras tierras). Publica *Primeiro Andar* (Primer piso), cuentos, y *Losango Cáqui* (poesía). La crítica, como de costumbre, lo castiga mucho:

> "Si realmente yo tuviera que reaccionar con violencia contra quienes me insultan, no haría otra cosa sino dar y recibir. Viviría preso. Porque los insultos extraliterarios se repiten incansablemente desde 1920 hasta hoy. No te puedes imaginar el escándalo y la irritación que *Losango Cáqui* produjo aquí. Supe que *Folha da Noite* (Hoja Nocturna) estuvo insultándome diariamente durante más de una semana. Lo supe porque ya no puedo leer. Me cansa y me provoca un agotamiento en los brazos, una fatiga que es desilusión verdaderamente física. Es cierto que reacciono trabajando como una bestia (...). Un día fui al club y como los amigos no estaban me puse a leer, en realidad a hojear los diarios del día. En el *Correio Paulistano* dos artículos contra mí. En la *Folha da Manhã* (Hoja de la mañana)

nault). *Revista do Brasil* dirigida por Rodrigo M. F. de Andrade. Revista *Novíssima* (verde-amarillismo: Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Plínio Salgado). Revista *Terra Roxa e Outras Terras,* órgano del movimiento "Palo-Brasil". Visita de Marinetti a São Paulo y Rio; conferencia abucheada en São Paulo.

AL: A. Díaz, conservador, presidente de Nicaragua. Se inicia oposición armada de Sandino. A. Aroya en Ecuador, tras derrocamiento de Córdova. Gran influencia de Ibáñez en Chile. Guerra religiosa en México. Formación de la Confederación Obrera Argentina.

M. Rojas: *Hombre del sur.* Güiraldes: *Don Segundo Sombra.* A. Acosta: *La zafra.* C. García Prada: *La personalidad histórica de Colombia.* R. Arlt: *El juguete rabioso.* Salarrué: *El Cristo negro.* Revista *Amauta,* en Perú y *Horizontes,* en México. Grupo *Que,* en Buenos Aires (A. Pellegrini).

T. E. Lawrence: *Los siete pilares de la sabiduría.* Hemingway: *El sol también sale.* Exposición de Chagall en Nueva York y de Klee en París. F. Lang: *Metrópolis.* Renoir: *Nana.* Murnau: *Fausto.* "Edad de oro" de los comics (-30). Muere C. Monet.

otro que en realidad no era crítica literaria sino un insulto. Más insultos en la *Gazeta*. Después me enteré que ese mismo día me había insultado la *Folha da Noite*".

(Carta a Manuel Bandeira, 21-II-1926).

1927

Entre mayo y agosto de 1927 realiza su primer viaje al norte del Brasil, "muy decidido a escribir un libro modernista, probablemente más decidido a escribirlo que a viajar". Durante la travesía toma muchas notas, en su mayoría rápidas, pues tiene la intención de elaborarlas posteriormente; estas impresiones, sin embargo, permanecieron inéditas hasta 1976, cuando fueron publicadas, constituyendo la primera parte de *O Turista Aprendiz* (El turista aprendiz). Ellas representan la revelación de la Amazonia, cuya verdad ya fuera preanunciada a través de lecturas y de la redacción de *Macunaíma*.

En el transcurso del año trabaja en la redacción de *Macunaíma:*

"Y estoy pasando en limpio mi *Macunaíma*. Me parece la cosa más *déroutante* (En francés, en el original. N. del T.) que he hecho hasta ahora; ésta sí que va a provocar una avalancha de imbecilidades en letra de forma".

(Carta a Manuel Bandeira, 7-XI-1927).

"A veces tengo la impresión de que ésta es la única obra de arte, verdaderamente artística, o sea, desinteresada, que he escrito en toda mi vida".

(Carta a Alceu Amoroso Lima / Tristão de Athayde, 19-V-1928).

Está pasando por una *etapa primitiva,* pero entiende el término en un sentido muy distinto al de su compañero de generación Oswald de Andrade, creador del movimiento antropofágico; pues no busca la ingenuidad de la dicción sino del sentimiento; no ataca la cultura ni explota el efecto cómico del error, sino que más bien ve en él "una cosa seria y organizada":

"Yo sé perfectamente que soy un primitivo pero ya dije en qué sentido lo soy. Soy primitivo porque soy protagonista de una etapa que empieza. Esto no quiere decir falsa ingenuidad ni ignorancia ni abandono de cultura. Soy primitivo como se puede hablar y se dice que los trovadores provenzales fueron primitivos, como la escuela siciliana fue primitiva, como Giotto fue primitivo, toda gente que se cultivaba. Por lo demás

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
B: Tratado de límites con Paraguay y Argentina. Ilegalización de las huelgas para reprimir comunismo. Primera empresa brasileña de transporte aéreo en Rio Grande do Sul, con capitales alemanes. Creación de la Universidad de Minas Gerais. R. Pinto: *Seixos Rolados.* Alcântara Machado: *Brás, Bexiga e Barra Funda.* Coelho Neto: *Cantos de la vida y de la muerte.* J. de Lima: *Poemas.* O. de Andrade: *Estrella de Ajenjo; Primer cuaderno de poesía del alumno Oswald de Andrade.* Se moderniza y amplía la industria del disco. Fundación de la primera Escola do Samba *(Deixa Prá Lá)* y del *Teatro de Juguete* (Eugenia y Alvaro Alvares Moreyra) en Rio. Comienza la construcción de la primera casa modernista de Warchavchik en São Paulo. Primera exposición individual de Cícero Dias en Rio de Janeiro. *AL:* Intervención económica de EE. UU. en México. Ibáñez presidente de Chile. Nueva intervención norteamericana en Nicaragua; confirmado jefe de la resistencia: Sandino, liberal. Segunda huelga petrolera en Colombia. J. Garmendia: *La tienda de muñecos.* B. Traven: *El tesoro de la Sierra Madre* (publicado en Alemania). Pocaterra: *Memorias de un venezolano de la decadencia.* Oquendo de Amat: *Cinco metros de poemas.* Revista *Avance,* en Cuba.	Chiang-Kai-shek rompe con el Partido Comunista chino e instala su gobierno en Nankin. En Italia, fortalecimiento del fascismo y disolución de sindicatos. Ejecución de Sacco y Vanzetti en EE. UU. Se inaugura en Bruselas el Congreso de pueblos oprimidos. Lindbergh: primer vuelo transatlántico sin escalas. W. Kohler: *La mentalidad de los monos.* G. Elliot Smith: *Ensayos sobre la evolución del hombre.* Santayana: *Los reinos del ser* (—40). Mauriac: *Thérèse Desqueyroux.* Heidegger: *El ser y el tiempo.* Hesse: *El lobo estepario.* W. Reich: *La función del orgasmo.* Kafka: *América.* Cocteau: *Orfeo.* García Lorca estrena *Mariana Pineda.* Primer film de dibujos animados sonoro con el *gato Félix.* Crosland: *El cantante de jazz* (primer film musical sonoro). Eisenstein: *Octubre.* Gropius: el teatro total. H. Bergson: Premio Nobel de Literatura. Mueren Juan Gris e Isadora Duncan.

(...), "primitivo es una palabra como *mística,* palabra que no tiene sentido. Fíjate que llamo "primitivos" a los dibujantes de las cavernas de Altamira, gente que seguramente constituía ya la culminación de una civilización y, sin duda, los dibujantes más desarrollados y más cultos de aquellos tiempos".

(Carta a Alceu Amoroso Lima, 23-XI-1927).

Colabora, desde el momento de su fundación, en el *Diário Nacional* —periódico de la oposición política de San Pablo— inaugurando una sección de arte que perdurará hasta 1932, cuando el diario cerró sus puertas. Es en esta sección donde aparece su importante análisis sobre W. Wörringer (30-9-1927), en la que identifica, en cierto modo, el espíritu expresionista, basado en la deformación, con el espíritu no europeo y el espíritu paralógico, propio de los niños, de los locos y de las manifestaciones artísticas de los pueblos iletrados.

Publica *Clã do Jaboti* (poesía) y *Amar, verbo intransitivo,* novela de gran impregnación freudiana:

"Admiro profundamente a Freud y exceptuando sus generalizaciones sobre lo sexual, mucho más comunes en sus seguidores que en él mismo (Freud, al igual que Darwin está siendo víctima de los que no lo leyeron, o de quienes lo leyeron por interpósita persona ¿te diste cuenta?). Es indudable que él ha dado un inmenso paso en la psicología. Hizo del sherlockismo una ciencia, fue el Sherlock del alma y si bien no recuerdo ahora con exactitud las fechas sería divertido hacer un estudio sobre la influencia de Conan Doyle sobre Freud...
De Freud me he valido siempre que se trató de psicología. Y reconozco que su influencia es muy grande en las especulaciones de *Amar;* ya lo dije, por lo demás, en el libro, y lo ironicé bastante. Ironizar es más bien una autodefensa que la renuncia a la veneración".

(Carta a Alceu Amoroso Lima, 25-III-1928).

1928

Prosigue sumamente absorbido por el estudio de la cultura popular:

"Por lo demás, y para mi desgracia, siempre me quise considerar un aficionado en cuestiones de folclor. A eso se deberá que sean muy incompletas las observaciones que realicé hasta ahora. El hecho de que me haya dedicado a la recolección y al estudio de los elementos folclóricos no se debió nunca a una preocupación científica que juzgara superior a mis fuerzas, tiempo disponible y otras preocupaciones. Con mis recopilaciones y estudios más o menos aficionados, sólo me propuse conocer más íntimamente a mi gente y

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
B: Destrucción de parte de Santos, por derrumbe del Monte Serrat. Brasil se retira de la Liga de Naciones. B. Jesús de Araujo pacifica indios Urubus-Kaapor y poco después es muerto por ellos. Se prepara la sucesión de Washington Luís. Formación del Frente único; campaña democrática. Getulio Vargas toma posesión del gobierno de Rio Grande do Sul; fundación del Partido Libertador	Primer Plan Quinquenal de la URSS. Trotski enviado a Siberia. Pacto Briand-Kellog de no agresión. En Italia, nueva ley electoral con lista única. Hoover electo presidente de EE.UU. Fleming descubre la penicilina. M. Scheler: *El puesto del hombre en el cosmos.* A. Métraux: *La religión de los Tupinambás.* M. Mead: *Adolescen-*

> proporcionar a poetas y músicos, una documentación popular más rica en la que pudieran inspirarse".
>
> (Mário de Andrade: *O Samba Rural*).

A fin de año – entre diciembre y febrero de 1929 realiza su segundo viaje largo por el Brasil, esta vez al Nordeste, recogiendo copioso material popular: *Côcos, bahianos,* variaciones del *Bumba-meu boi, Congos, fandangos, cheganças, nau catarineta.* El viaje fue registrado en una serie de crónicas publicadas en los diarios de Natal (Rio Grande do Norte) y de San Pablo, que reunidos por Mário de Andrade habrían de integrar, después de su muerte, la segunda parte de *O Turista Aprendiz.*

Es durante este viaje cuando encuentra, en Alagôas, en el Ingenio "Bom Jardim", al gran cantador Chico Antônio, que lo impresiona vivamente como personalidad y organización musical; estudiará sus procesos inventivos en las "Notas sobre el cantador", y en la "Vida del cantador" lo describirá como un personaje de ficción ("Mundo Musical", *Folha da Manhã,* 1943 a 1944). Chico Antônio habría de ser una de las figuras centrales de la novela *Café,* que retomara ese mismo año; esta obra que Mário de Andrade proyectó largamente y llegó a redactar en gran parte, fue finalmente destruida.

No obstante su posición artística profundamente polémica y su trayectoria intelectual renovadora —y por eso mismo escandalosa para la concepción dominante de cultura— Mário de Andrade sigue siendo religioso y continúa vinculado a los aspectos fundamentales del catolicismo:

> "En lo que me atañe, creo en Dios, creo en el catolicismo revelado y soy profundamente religioso. Resta el problema de la práctica religiosa. Siempre me resulta sumamente desagradable hablar de esto. Yo practico la religión pero de una manera cobarde que no se parece en nada a lo que debería ser. No dejo un solo día, ya me levante o ya me acueste, de adorar a Dios. Y como hacen los católicos, considero la práctica de la vida como una adoración perpetua, desde que uno tenga la intención de vivir consagrado a Dios. Pero mi cobardía y mi audacia me inducen a actuar sin la precisión del practicante católico. Hace varios años, por ejemplo, que no comulgo. Rara vez voy a misa. Yo no puedo considerarme un católico practicante y eso me avergüenza. (...). Creo por lo demás que el problema general es el que, en este caso, debe interesarte más. De todos modos y aún siendo ese el caso, te aseguro con toda sinceridad que creo absolutamente en Dios, por *comprensión;* que soy católico por comprensión y porque

(con predominio de caudillos y terratenientes).

Primera cátedra de Sociología, en Rio. *Documentos Históricos,* por la Biblioteca Nacional. P. Prado: *Retrato de Brasil.* J. A. de Almeida: *A Bagaceira.* O. de Andrade: *Manifiesto Antropófago.* J. de Lima: *Essa negra fulô.* Drummond de Andrade: *En medio del camino.* Revista *Verde* (Minas): Guilhermino Cesar, Rosário Fusco, Ascánio Lopes. *Revista de Antropofagia* (1ª fase: O. de Andrade, Alcântara Machado. Warchavchik) termina en São Paulo la primera casa modernista. Pontinari gana el Premio "Viaje a Europa".

AL: Obregón reelecto y asesinado en México. Machado reelegido en Cuba. Yrigoyen presidente de Argentina. Plebiscito de Tacna y Arica por viejas cuestiones guerra del Pacífico. Huelga bananera contra la United Fruit en Colombia: represión y masacre.

Mariátegui: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* P. Henríquez Ureña: *Seis ensayos en busca de nuestra expresión.* M. L. Guzmán: *El águila y la serpiente.* M. Fernández: *No toda es vigilia la de los ojos abiertos.* M. Brull: *Poemas en menguante.* Price-Mars: *Ainsi parla l'oncle.* Revista *Válvula* en Venezuela y *Contemporáneos* en México.

cia en Samoa. D. H. Lawrence: *El amante de Lady Chatterley.* A. Huxley: *Contrapunto.* Woolf: *Orlando.* Sholojov. *El Don apacible.* Breton: *Nadja.* Propp: *Morfología del cuento.* García Lorca: *Romancero gitano.* Aleixandre: *Ambito.* J. Guillén: *Cántico.* Malraux: *Los conquistodores.* Brecht: *La ópera de tres centavos.* Ravel: *Bolero.* Braque: *La mesa redonda.* Buñuel: *El perro andaluz.* Primer Congreso Internacional de lingüistas en La Haya.

los datos intelectuales de que dispongo me prueban la verdad del catolicismo; y practico el catolicismo en la medida de mis cobardías".

(Carta a Augusto Meyer, 16-VI-1928).

Prosigue la lectura de libros de orientación psicoanalítica: lee a G. Politzer, *La Psychologie et la Psychanalyse* y más tarde, hacia 1933, el libro de Charles Bandouin, *Psychanalyse de l'Art;* ambos constituyen una influencia profunda en su pensamiento, como lo atestiguan sus ensayos futuros sobre folclor.

Escribe algunos poemas importantes del libro *Remate de Males,* a saber: "Las bodas montevideanas", "La adivina" e "Improvisación sobre el mal de América".

Colabora en la *Revista de Antropofagia* (primera etapa) y en la revista *Verde* de Cataguazes (Minas Gerais). Inicia a través de su sección permanente en el *Diário Nacional* una campaña violenta contra las temporadas líricas, denominándolas "fiestas de ricazo", lo que le vale la amenaza constante de agresión por parte de elementos de la colonia italiana de San Pablo.

Publica el *Ensáio sobre Música Brasileira* (Ensayo sobre música brasileña), primera formulación metódica de su nacionalismo musical, y *Macunaíma.*

Se afilia al *Partido Democrático,* partido paulista liberal de oposición al gobierno, fundado el 24 de febrero de 1926, en San Pablo.

1929

Según muchos comentadores del modernismo (Livio Xavier, Geraldo Ferraz, Aracy Amaral, Sérgio Micelli) en este año se inicia el segundo ciclo del Modernismo, pues en el transcurso del año, las innumerables rupturas de amistades y las recientes divergencias teóricas y sobre todo políticas acaban provocando una fractura del grupo inicial: por un lado, tendiendo francamente a la derecha o conservándose por interés personal fieles al partido de la situación (el P.R.P., Partido Republicano Paulista), se ubican Plínio Salgado, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Oswald de Andrade, este último, amigo personal de Júlio Prestes, entonces presidente del Estado; por el otro, se agrupan los escritores de la oposición, que en general ya habían ingresado al Partido Democrático y se reúnen ahora en torno al *Diário Nacional:* Paulo Prado, Antônio de Alcântara Machado, Rubens Borba

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
B: Repercusiones de la crisis financiera mundial: descenso de precios, quiebra de terratenientes, superproducción de café, retirada parcial de inversiones norteamericanas. Organización de la Alianza Liberal, opuesta a W. Luís. R. Pinto: primeras experiencias de televisión, en Rio. Primeros films hablados, primer Congreso Brasileño de Eugenesia (triunfa posición anti-racista de R. Pinto). Tarsila expone en Rio y São Paulo. Coelho Neto: *Fuego fatuo; Arbol de la vida.* G. de Almeida: *Simplicidad.* Camargo Gaurnieri: *Sonatina.* M. Bonfim: *El Brasil en América.* La *Revista*	Crisis bursátil en Nueva York, con vastas repercusiones mundiales. Victoria electoral del laborismo en Gran Bretaña. Creación del estado del Vaticano, por el Concordato de Letrán. Albania invadida por Italia pasa a ser protectorado. Comunistas y nacionalsocialistas se fortalecen en Alemania; otro golpe frustrado de Hitler. Trotski desterrado a Constantinopla. Propagación del gangsterismo en EE.UU. favorecido por la prohibición. Byrd sobrevuela el Polo. Butenandt: hormona folicular pura.

de Morães, Couto de Barrios y, poco después, Paulo Duarte. Es en este contexto mucho más político que literario donde debe situarse el brusco cambio de tono que se produce en la segunda etapa de la *Revista de Antropofagia* y los ataques insultantes realizados por Oswald de Andrade y sus compañeros recientes contra los viejos amigos de 1922. La campaña de la revista, desgraciadamente manchada por el uso polémico de preconceptos sobre todo raciales, amarga profundamente a Mário de Andrade que prefiere no contestar al ataque y rompe para siempre con Oswald, ignorando de allí en adelante su existencia y rechazando todas las tentativas futuras de reaproximación.

En abril, Mário de Andrade programa un viaje al sur del Brasil, pero el proyecto termina por no concretarse:

> "Con mi viaje al Sur aspiro a ver la tierra *gaúcha* minuciosamente y a conocer sus hábitos. Ustedes debieran tratar de conseguirme alojamiento en alguna estancia donde yo pueda vivir unos días para saber de verdad qué es una estancia. Después, por el río, subo hasta Iguaçú. Si fuera posible sigo viaje hasta Gorumbá Cuiabá y entro a San Pablo por Mato Grosso. Tal vez te las arregles para venir conmigo hasta Iguaçú ¿qué te parece? (...) Un viaje bien económico, bien de pueblo, en contacto con el pueblo, para vivir más profundamente, o por lo menos más humanamente".
>
> (Carta a Augusto Meyer, 5-IV-1929).

Pese a creer que dentro de su producción de ese momento "sólo las prosas se sustentan más" (carta a Bandeira, de ese año), atraviesa por una etapa de gran inspiración poética y compone dos de las series más importantes de su lírica, los "Poemas de la Negra" y los "Poemas de la Amiga". Escribe crónicas, artículos de crítica musical y la serie de seis artículos de la "Campaña contra el *trust* de los comerciantes de música", en el *Diário Nacional.*

Publica el *Compêndio de História da Música* (Compendio de historia de la música).

1930

Apoya la Revolución y ve con esperanza el derrocamiento del P.R.P. y el ascenso de Getúlio Vargas al poder.

Inicia a través de sus crónicas del *Diário Nacional* una apasionada campaña a favor de la música de Villa-Lobos y de la difusión del *sinfonismo:*

> "Mi vida aquí es otra vez un balas-van-y-vienen. Escribí un artículo sobre Villa-Lobos denunciando la campaña

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
de Antropofagia (2ª fase: O. de Andrade y Oswaldo Costa) ataca a los antiguos compañeros del modernismo. Tarsila expone en Rio y São Paulo. *AL:* Período de "Maximato" en México: influencia de Calles. Muere Batlle y Ordóñez en Uruguay, lo sucede Brum. Proceso de aislamiento del presidente Yrigoyen, en Argentina, dentro de su propio partido. Se mantiene resistencia de Sandino en Nicaragua, Moncada presidente. Impacto de la crisis económica norteamericana sobre los países latinoamericanos. Gallegos: *Doña Bárbara.* M. Fernández: *Papeles de recién venido.* Arlt: *Los siete locos.* Amorim: *La carretera.* Guzmán: *La sombra del caudillo.* Ramos Sucre: *Las formas del fuego.* T. de la Parra: *Memorias de Mamá Blanca.*	K. Mannheim: *Ideología y utopía.* R. Lynd: *Middletoun.* Ortega y Gasset: *La rebelión de las masas.* Reich: *Materialismo dialéctico y psicoanálisis.* Faulkner: *El sonido y la furia.* Hemingway: *Adiós a las armas.* Moravia: *Los indiferentes.* Cocteau: *Los niños terribles.* Remarque: *Sin novedad en el frente.* Von Sternberg: *El ángel azul.* Museo de Arte Moderno inaugurado en Nueva York. Thomas Mann: Premio Nobel de Literatura.
B: Estalla la revolución de octubre comandada por el Movimiento Tenientista: deposición de W. Luís y ascenso de Getulio Vargas, hasta 1945. Gobierno revolucionario crea Ministerios de Trabajo y de Industria y Comercio. Se inicia la llamada Segunda República.	Tras el putsch de Munich, intentos de Hitler por vía legal: cien diputados nacionalsocialistas electos. Cae Primo de Rivera en España. Fundación en Portugal del partido único "Unión Nacional". Gandhi inicia en la India el segundo gran movimiento de desobediencia civil.

de los hijos de... de esos carcamanes locales contra él y logré alzar a una orquesta entera, hacer que varios conspicuos presentaran su renuncia, y disgustar a tres mil personas y mucho más, me prometieron una paliza y acabo de enterarme de que también balazos".

(Carta a Manuel Bandeira, 4-VII-1930).

Entre 1930 y 1932 realiza algunas lecturas fundamentales como *La Civilisation Primitive,* de Taylor; *Le Rameau d'Or* de Frazer (cuyo ejemplar en un volumen anota cuidadosamente), sobre todo en lo que atañe a los ritos de la Primavera), y *Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures* de Levy-Brühl. Está muy preocupado con la conceptualización del primitivo y el civilizado; y si por un lado acepta la ley de "participación mítica" de Levy-Brühl, como una conquista definitiva de la etnología, rechaza, por otro, con vehemencia, su concepto de lo "prelógico", prefiriendo por eso la expresión "paralógico".

Publica *Modinhas Imperiais* (Romanzas Imperiales) y *Remate de Males* (poesía):

"Su poesía se desprende de los manierismos de la primera etapa, de lo pintoresco y psicológico, revelando una tendencia que será dominante en él: la capacidad de fundir en un movimiento único, la indagación de su alma y la investigación de su país, como si fuesen dos caras de la misma experiencia, hermanadas en ciertos símbolos de gran efecto: los ritos primitivos, la tierra sin males, la pereza creadora, el caudal turbio y misterioso de los grandes ríos".

(Antonio Candido y J. Aderaldo Castello, *Presença da Literatura Brasileira*).

1931

Es elegido miembro del Consejo de Educación Artística del Estado (13/IV). Integra junto con Luciano Gallet y Antonio Sá Pereira la comisión encargada de programar la reforma de la enseñanza en el Instituto Nacional de Música de Rio de Janeiro – futura Escuela Nacional de Música de la Universidad del Brasil.

Prosigue, a través de su sección musical en el *Diário Nacional* la campaña en favor de la divulgación de la buena música, manteniendo ahora una polémica con los directivos de la Radio Educadora Paulista, a través de una serie de cinco artículos (a partir de enero).

Dirige con Paulo Prado y Antônio Alcântara Machado la *Revista Nova,* en la cual también colabora.
Sigue debatiéndose en sus dudas religiosas:

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
El dirigible Graff Zeppelin vuela de Sevilla a Recife en 61 horas. M. Bandeira: *Libertinaje.* C. Drummond de Andrade: *Alguna poesía.* M. Bonfim: *El Brasil como Nación.* M. Mendes: *Poesías.* Carmen Miranda alcanza éxito nacional con su canción: *Tá aí...* Villa-Lobos: *Las Bachianas Brasileñas.* Lúcio Costa, Director de la Escuela Nacional de Bellas Artes. *AL:* Yrigoyen depuesto por Uriburu; disolución del Congreso y Ley Marcial en Argentina. Ortiz Rubio presidente de México; agudización crisis política y económica. Leguía destituido por golpe militar en Perú. Creación del APRA (antes en México, en 1924). Trujillo gana elecciones en Santo Domingo (-61). Siles derrocado en Bolivia. Asturias: *Leyendas de Guatemala.* Torres Bodet: *La educación sentimental.* Haya de La Torre: *Ideario de acción aprista.* En Santiago de Chile, primera Facultad de Bellas Artes de América.	Haldane y Fischer: teoría de la evolución. Descubrimiento del planeta Plutón. Seligman Editor: *Enciclopedia de Ciencias Sociales.* Musil: *El hombre sin atributos* (—43). Dos Passos: *Paralelo 42.* Auden: *Poemas.* Quasimodo: *Agua y tierra.* Hammett: *El halcón maltés.* Buñuel: *La edad de oro.* El burlesco en cine: H. Lloyd, B. Keaton, Laurel y Hardy, Hnos. Marx. Klee: *En el espacio.* Premio Carnegie para Picasso. Rouault ilustra *La Pasión* y *El Circo* de Suárez. Fotografías de Cartier-Bresson. Suicidio de Miakovski. Sinclair Lewis: Premio Nobel de Literatura.
B: Primer sindicato obrero del Brasil (estibadores de Rio). Jornada de 8 horas y descanso semanal obligatorio. Anísio Teixeira en Instrucción Pública: amplias reformas educativas. Lúcio Costa reorganiza Escuela Nacional de Bellas Artes e inaugura el primer Salón Nacional de Arte Moderno. Frank Lloyd Wright, de paso por Rio de Janeiro, apoya el movimiento renovador que provocó la dimisión del Director de la Escuela y desencadenó huelga general del alumnado. Oswald de Andrade adhiere al Partido Comunista en São	Republicanos ganan elecciones municipales en España. Alfonso XIII renuncia, proclamación de la República. Japón ocupa Manchuria. Conferencia de la India en Londres con presencia de Gandhi. Ossiezky encarcelado por denunciar el rearme de Alemania. Inglaterra abandona el respaldo oro de la libra. Crisis generalizada en EE.UU. Vasta agitación iniciada por el Partido comunista Indochino. Trotski: *La revolución permanente.* H. Miller: *Trópico de Cáncer.* V. Woolf: *Las olas.* García Lorca: *Poemas del can-*

"(...) Es espantoso tal vez, pero en eso estoy. ¿Ateo? ¿Anticatólico? ¿Católico? ¿Ni uno ni otro? Yo ya no sé: si por mí fuera, todas mis fibras me confirman como católico, pero por el lado de las leyes sociales del catolicismo, que como toda religión el catolicismo se vio obligado a darse, por ese lado yo ya no lo respeto. No lo respeto, no porque le falte el respeto, sino porque no estoy dentro de ellas. Pero te juro que, en consecuencia, tú me preferirás siempre más como un ateo sincero (que no soy) que como un católico puramente formal, un falso católico (que lo soy mucho menos o nada)..."

(Carta a Alceu Amoroso Lima, 6-X-1931).

Compone uno de sus poemas más perfectos: el titulado "Rito do Irmão Pequeno" (Rito del hermano pequeño). Bajo el impacto de un nuevo amor —que será el *cuarto amor eterno* de su vida— compone la serie de poemas titulada "Girassol da Madrugada" (Girasol de la madrugada):

"(...) ¡Ah, hermanito, el amor volvió a apearse de nuevo en mi rancho, pero lo mejor va a ser no decir nada porque estoy doloridamente feliz. Eso de pasarse una noche entera, ¡cuatro horas! reclinado sobre un cuerpo blanquísimo y dócil, charlando, descubriendo un alma espontánea, descubridora maravillosa, diciendo cosas increíbles para alguien que no lee libros, y un dedo asombrado paseando sobre tu rostro, siguiendo el camino de las arrugas y de los surcos acentuados por la edad, los ojos increíbles de asombro no pudiendo explicarse que sean capaces de amar la fealdad, realmente lo mejor va a ser callarse. Es el cuarto verdadero, y advierto por segunda vez que la correspondencia, para quien está un poco más allá de la rutina de la vida, es tan dolorosa como la no correspondencia. Hace unos 15 días que no vivo, que soy un desgraciado. Positivamente, las delicias o los martirios del cuerpo no tienen nada que ver con el amor".

(Carta a Manuel Bandeira, 28-III-1931).

1932

Apoya la Revolución Constitucionalista que estalla en San Pablo contra el gobierno de Getulio Vargas; pero sufre mucho con la lucha que enfrenta a su Estado natal con el resto del Brasil:

"Ahora soy paulista. Ya no siento al Brasil, y todavía no reasumí mi internacionalismo. Retrocedí veinte años en mi vida. Regresé al niño estudiante que todavía tenía sentido político de la Patria. Y mi patria es San Pablo Y eso no me desagrada".

(Carta a Carlos Drummond de Andrade).

Más tarde, cuando se encuentra preparando *Na Pancada do Ganzá* —obra sobre la cultura popular a la que se dedica

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Paulo y lanza con Patrícia Galvão el periódico *O homen do povo.* Primer volumen de *Colección Brasileña,* de Editorial Nacional (S. Pablo). J. Amado: *País de Carnaval.* M. Bonfim: *Brasil en la historia.* R. Bopp: *Cobra Norato.* *AL:* Gral. Ubico en el poder, en Guatemala, por 13 años. Estallido popular en Chile, renuncia de Ibáñez. Gómez reasume titularidad del Ejecutivo en Venezuela. Terra, presidente de Uruguay y Salamanca de Bolivia. Sánchez Cerro derrota a Haya de La Torre en elecciones presidenciales de Perú. Scalabrini Ortiz: *El hombre que está solo y espera.* Vallejo: *Tungsteno.* Uslar Pietri: *Las lanzas coloradas.* Huidobro: *Altazor.* Spilimbergo: *Figura.* Revista *Sur* en Buenos Aires.	*te Jondo.* Eliot: *Marcha triunfal.* Esculturas de Giacometti. Ola terrorífica en cine: *Frankestein* de Whale. *El Vampiro* de Lang, *Drácula* de Browning.
B: Fracaso de la Revolución Constitucionalista contra Vargas. Creación del Ministerio de Educación y Salud Pública. Reglamento de trabajo para la mujer y el niño. Fundación en São Paulo de la Escuela Libre de Sociología y Política. G. de Almeida: *Nuestra bandera; La resistencia paulista.* E. Verissimo: *Fantoches.* J. Lins do Rego: *Menino do Engemho.* R. de Queiroz: *João Miguel.* Monteiro Lobato: *América.*	Hindenburg derrota a Hitler en elecciones presidenciales de Alemania, y F. D. Roosevelt a Hoover en EE.UU. Se frustra proyecto de Mussolini de crear bloque de cuatro potencias (Italia, Francia, Alemania e Inglaterra) Manchuria, estado independiente. Aumenta agresividad de Japón. Constitución del reino de Arabia Saudita. Siam, monarquía constitucional. A. Richards: *Hambre y trabajo en una tribu salvaje.* R. Thunwald: *Lo econó-*

largamente, pero a la que finalmente termina renunciando—recupera en parte el sentido crítico en relación al movimiento, considerando entonces la revolución como "dirigida por una banda de paulistas locos" que se aprovechan de los "resentimientos y martirios del pueblo paulista".

Aún en 1932 redacta el *Prefacio* de ese libro proyectado, donde define con claridad su posición ante el folclor:

> "Del fondo de las imperfecciones de todo cuanto hace el pueblo, viene una fuerza, una necesidad que, en arte, equivale a lo que es la fe en religión. Eso es lo que puede mover montañas. Es realmente una pena que nuestros compositores no viajen por el Brasil. Van a Europa, untados de pretensiones y sometidos a los engaños del otro mundo, para amargarse después toda la vida en un regreso injustificable. Mejor sería que hiciesen lo que yo hice, que conociesen lo que yo amé, cantando por tierras áridas, por tierras pobres, por zonas ricas, paisajes maravillosos, esa única especie de realidad que persiste a través de todas las teorías estéticas y que es, nada más y nada menos que la primera razón del Arte: el alma colectiva del pueblo. Tendrían muchas más cosas para contar".
>
> (Prefacio de *Na Pancada do Ganzá,* in Telê Porto Ancona López, *Macunaíma: A Margem e o Texto*).

Colabora en el *Boletín de Ariel* y en la *Revista Nova.* Algunos de los poemas de *Clã do Jaboti* son traducidos al alemán por Ignez Telscher.

1933

Cumple 40 años. Se inicia entonces la crisis más grave y prolongada que, asumiendo distintas formas, ya no lo abandonará hasta la muerte:

> "A fines de 1933, al cumplir 40 años, Mário de Andrade se vio afectado por la primera de sus crisis morales, crisis mixta en la que dos fantasmas lo inquietan —el miedo al envejecimiento del espíritu y del cuerpo— que empezaba a acercarse, y la angustia del artista que se siente en la obligación de participar más directamente en las luchas por la mejor organización social del mundo pero que se veía refrenado aún por su formación burguesa. Fue un tiempo gravísimo del que, asombrosamente, nada se transparentó en el ritmo cotidiano de su vida".
>
> (Oneyda Alvarenga: *Mário de Andrade, um pouco*).

En realidad, su salud empezaba a decaer y eso lo llenaba de angustias, pues se había empeñado en un sinnúmero de investigaciones que temía no poder llevar a cabo:

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
AL: Guerra del Chaco entre Bolivia y Paraguay. Gral. Justo, presidente de Argentina. Alessandri por segunda vez en Chile. "Año de la barbarie" en Perú, represión de la rebelión montañesa. Gral. Rodríguez en México: impulso a la reforma agraria. Insurrección campesina en El Salvador y masacre ordenada por Gral. M. Hernández. J. de la Cuadra: *Horno.* López y Fuentes: *Tierra.* Rojas: *Lanchas en la bahía.*	*mico en comunidades primitivas.* A. Huxley: *Un mundo feliz.* Céline: *Viaje al fin de la noche.* Caldwell: *El camino del tabaco.* Sholojov: *Campos roturados.* Romains: *Los hombres de buena voluntad* (-47). Artaud: *Manifiesto del teatro de la crueldad.* Breton: *Los vasos comunicantes.* Aleixandre: *La destrucción o el amor.* Calder expone en París.
B: Expansión de la Acción Integralista Brasileña (fascista) y resistencia obrera. Manifiesto de los intelectuales paulistas contra el fascismo. Concesión de vacaciones a empleados privados. Oswald de Andrade: *Serafim Ponte Grande* (escrito en 1927). J. Lins do Rego: *Doidinho.* G. Ramos: *Caetés.* J. Amado: *Cacao.* M. Rebêlo: *Tres caminos.* G. Freyre: *Casa-Grande y Senzala.* *AL:* Huelga general, cae Machado en Cuba. Lo sucede Grau San Martín. Revuelta de los suboficiales de F. Batista. Terra asume totalidad del poder en Uruguay. Asesinato de Sánchez Cerro en Perú. Elección de O. Benavides "Plan sexenal" en México. Muere Yrigoyen en	Moratoria y devaluación del dólar. Roosevelt impone la política del "New Deal". Economía alemana en quiebra: 5 millones de obreros sin trabajo. Incendio del Reichstag. Hitler nombrado Canciller. Iniciación de la campaña antisemita. Creación de los campos de concentración. Pacto de las cuatro potencias (Italia, Francia, Inglaterra, Alemania). Se crea la "Falange" en España. Joliot-Curie: radioactividad artificial. Malraux: *La condición humana.* García Lorca: *Bodas de sangre.* Stein: *Autobiografía de Alice B. Tocklas.* Salinas: *La voz a ti debida.* Cooper-Schoedsacks: *King Kong.* El nazismo clausura la *Bau-*

> "Si los próximos exámenes prueban que mis riñones han mejorado, volveré al trabajo, si no, todavía no sé qué haré. De más está decirte que estas confesiones no te las hago sin alguna melancolía. Estoy un poco asustado, lo confieso, y no tengo la menor intención de morir, o para decir las cosas más suavemente, de inutilizarme tan temprano. Me perdí tanto en investigaciones que tengo casi la convicción de que si se me obligara a abandonarlas, todo ese trabajo quedaría enormemente incompleto. No tanto en la poesía sino en mí".
>
> (Carta a Manuel Bandeira, 24-IV-1933).

Por lo demás, los poemas escritos en ese período reflejan su estado depresivo, como lo demuestra la serie titulada "Grã Cão de Outubro" (Gran Perro de Octubre) y "O Grifo da Morte" (El Grifo de la Muerte).

Pronuncia en la Escuela Nacional de Música la conferencia titulada "Música de Feitiçaria no Brasil" (Música de hechicería del Brasil) – punto de partida del libro póstumo que, con ese mismo título, organizaría Oneyda Alvarenga.

Publica la segunda edición del *Compêndio de História da Música. Amar, verbo transitivo,* traducido al inglés por Margareth Richardson Hollingsworth, se publica en los Estados Unidos bajo el sello Macaulay, con el título *Fraülein:*

> "Finalmente salió mi *Fraülein* en inglés, edición Macaulay nada menos. Recibí ayer un aviso del diario alusivo a la venta del libro, dos dólares: "Not since *Maedchen in uniform* has such an impressive german character arrived, etc." Y también una noticia del New York Herald Tribune. No es una crítica: "Mário de Andrade writes with a witty and cosmopolitan assurance". Pero la noticia es esmerada, describe el fondo del libro e incluso me dejó un poco asustado. La traductora me había hablado sobre la necesidad de hacer pequeñas modificaciones para que el libro fuera legible y vendible en los Estados Unidos. Pero a mí me desinteresó eso completamente. Sobre todo porque un capítulo de *Macunaíma* que ella me había mandado de muestra, sólo tenía modificaciones que al fin de cuentas resultaban explicables. Parece, empero, que ella deformó mucho ciertas cosas y eso me tiene medio (divertidamente) asustado. Pero vamos a esperar el libro para ver qué pasa".
>
> (Carta a Manuel Bandeira, 6-VIII-1933).

Cuando se produjo el lanzamiento del libro, y como parte de la propaganda de la obra, la editorial mandó a Mário de Andrade un cuestionario cuyas respuestas trazan un esbozo rápido sobre su manera de ser y trabajar:

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Argentina. Avance de las tropas paraguayas en Bolivia. Martínez Estrada: *Radiografía de la pampa.* Neruda: *Residencia en la tierra.* F. Espínola: *Sombras sobre la tierra.* L. A. Sánchez: *América: novela sin novelistas.* Salarrué: *Cuentos de barro.* R. Blanco Fombona: *Camino de imperfección. Diario de mi vida* (1906-1913).	*haus.* Se levanta la censura contra J. Joyce en EE.UU.

"En general, escribo directamente a máquina. Soy muy afectuoso y por eso consagro un verdadero amor humano a las cosas que me rodean. Mi Remington, por ejemplo, se llama Manuela con lo que fundo en un mismo cariño a la máquina y a mi mejor amigo, que se llama Manuel. (...) No tengo ningún plan regular de trabajo. Escribo varios libros al mismo tiempo, y diría que descanso de las preocupaciones de uno en el otro. A veces abandono completamente lo que estoy por escribir, para escribir algo que brota por inspiración en un determinado momento (...) Cabe notar que toda mi obra, siguiendo la tradición intelectual de la raza de los paulistas en el Brasil, es eminentemente pesimista. (...) No tengo escritores preferidos. Rara vez vuelvo a leer un libro de ficción. De todos modos podría citar a Molière, a Cervantes y a Dickens, entre mis escritores preferidos. (...) Odio los climas moderados y por eso vivo pésimamente en San Pablo. Tampoco aprecio la civilización y menos aún creo en ella. Tanto física como espiritualmente me siento atraído por las tierras del Ecuador. Mi mayor deseo es vivir lejos de la civilización, en la orilla del norte del Brasil, entre la gente inculta del pueblo. Mi mayor señal de espiritualidad es odiar el trabajo tal como él es concebido, semanal y con tantas horas diarias en las llamadas civilizaciones "cristianas". El ejercicio de la pereza que yo canté en *Macunaíma* es una de mis mayores preocupaciones".

1934

Escribe algunos ensayos importantes dedicados al folclor – y mantiene en el *Diário de San Pablo* una columna semanal de crítica donde publica varios artículos de gran interés, que más tarde aparecerán en *O Empalhador de Passarinho* (El embalsamador de pajaritos).

Pronuncia en la "Sociedad Felipe de Oliveira", de Rio de Janeiro, la conferencia sobre "Os Congos" (Los congos). Publica *Belazarte* (cuentos), *Música, Doce Música* (crítica) y "Luciano Gallet", introducción a los *Estudos de Folclore* de Luciano Gallet.

Ese año, muy fecundo, estará marcado sin embargo por una decisión que imprime a su vida una transformación radical: invitado por el intendente de San Pablo, acepta organizar y dirigir el nuevo *Departamento de Cultura* de la Municipalidad. Según Oneyda Alvarenga, ese ofrecimiento lo salvó provisoriamente de la crisis que se había esbozado en su vida durante el año anterior:

"En ese momento lo salvó el Departamento de Cultura, como más tarde él mismo me lo confesó. Todo tuvo su curso alterado en favor de una obra de interés colectivo a la que él se entregó sin restricciones. Sirviendo públi-

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
B: Promulgación nueva Constitución y elección de Vargas presidente constitucional, con amplio margen de acción. Primera oportunidad de voto femenino y primer Congreso Nacional electo por voto popular. G. Freyre organiza el Primer Congreso Afro-Brasileño de Estudios y publica los anales del mismo. Fundación de la Universidad de São Paulo y de su Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras, con equipo internacional. (Lévi-Strauss, Bastide, Gurvitch, Granger, Hugon, etc.) y del Instituto de Geografía y Estadística. Ramos: *El negro brasileño.* J. Lins do Rego: *Bangué.* G. Ramos: *San Bernardo.* A. F. Schmidt: *Canto de la noche.* Muere Coelho Neto. *AL:* L. Cárdenas presidente de México (—40): política nacionalista con apoyo obrero y campesino. Sandino asesinado	Muerte de Hindenburg y ascenso de Hitler en Alemania: el "führer". Mussolini funda el Estado Corporativo. Los comunistas chinos, enfrentados a Chiang-Kai-shek, inician la retirada: "la larga marcha". El canciller Dollfuss asesinado en Viena. Disturbios políticos en París por el caso Staviski. La URSS ingresa a la Sociedad de Naciones. EE.UU. concede independencia a Filipinas. "Política del buen vecino" de Roosevelt respecto a América Latina; se crea el Banco de Importación y Exportación. D. Forde: *Habitat, economía y sociedad.* M. Hunter: *Pautas de cultura.* Reich: *Psicología de masas del fascismo.* Guérin: *Fascismo y gran capital.* Giono: *El canto del mundo.* Cernuda: *Donde habite el olvido.* F. de Onís: *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932). Pessoa: *Mensaje.*

camente con lo mejor que podía dar de sí, alcanzó una tranquilidad circunstancial en el desarrollo de su crisis; la certidumbre de su utilidad inmediata adormeció por tres años los conflictos".

(Oneyda Alvarenga: *Mário de Andrade, um pouco*).

1935

Coparticipa en la dirección del Departamento de Cultura y asume la jefatura efectiva de su División de Expansión cultural:

"Durante tres años aniquiló su vida y vivió la vida del Departamento de Cultura. Abandonó sus estudios personales, novelas, poesía, crítica, alumnos, en el deseo de hacer cuanto estuviera a su alcance para darle a su pueblo el derecho a una existencia elevada y dignificada por la actividad intelectual y el contacto con las artes. (...) fundó, además de la Discoteca Pública Municipal, un instituto destinado a las investigaciones folclóricas sistemáticas; organizó un concurso de etnografía y folclore (...); fundó la Sociedad de Etnografía y folclor (...); creó la Orquesta Sinfónica Municipal, el Cuarteto Haydn (después llamado Cuarteto de Cuerdas Municipal), el trío São Paulo, el Coral Paulistano, un conjunto madrigalesco integrado por cantores de ese coro, y rechazó sistemáticamente la ejecución exclusivamente individual, en los conciertos del Departamento de Cultura (...); dotó a la Discoteca Pública Municipal de un servicio de consultas públicas de discos; hizo aprobar un decreto por el cual todos los conciertos del Departamento debían ser públicos; creó un coro de aficionados – el Coro Popular; reactivó en las plazas y parques infantiles las danzas dramáticas folclóricas, organizó coros en esos mismos parques y en los Clubes de obreros menores de edad (...); creó en la Discoteca Pública Municipal un servicio de grabación de discos para el registro de la música de los compositores paulistas o radicados en San Pablo; se empeñó en brindar a los músicos brasileños, a través de los conciertos del Departamento, la oportunidad de que oyeran ejecutar sus obras, a fin de permitirles la crítica de sus propias composiciones y el consecuente perfeccionamiento de su creación (...)".

(Oneyda Alvarenga: *Mário de Andrade, um pouco*).

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
por la Guardia Nacional en Nicaragua. Evacuación de tropas yanquis de territorio haitiano. Supresión enmienda Platt en Cuba. Presidencia de Velasco Ibarra en Ecuador y A. López en Colombia. Represión contra el APRA en Perú, que pasa a la clandestinidad. Gallegos: *Cantaclaro.* Icaza: *Huasipungo.* Amorim: *El paisano Aguilar.* Guillén: *West Indies Ltd.* García Lorca y Neruda en Buenos Aires. R. Matta estudia en París con Le Corbusier.	Dalí ilustra los *Cantos de Maldoror.* Congreso de escritores soviéticos en Moscú: el "realismo socialista". Pirandello: Premio Nobel de Literatura.
B: Reprimida sublevación comunista en Rio, Natal y Recife, liderada por Luis Carlos Prestes. Depuración de comunistas militares y civiles. Creación de una organización fascista ("integralistas") de soldados milicianos. Ley de indemnización de despido y creación de las Comisiones de Estudio de raciones-tipo. Anísio Teixeira funda la Universidad del Distrito Federal en Rio (Lúcio Costa, Mário de Andrade, G. Freyre y Artur Ramos, entre otros). Manifiesto antinazi de R. Pinto, A. Ramos y G. Freyre. J. de Lima: *Tiempo y eternidad.* Vinícius de Morães: *Forma y exégesis.* C. Portinari: premio de Instituto Carnegie, por su cuadro *El café. Vai como pode,* campeona de las Escuelas de Samba del primer desfile carnavalesco. Mueren Antonio de Alcântara Machado y Belmiro de Almeida. *AL:* Fin de la guerra del Chaco con la derrota de Bolivia. Creciente oposición a Cárdenas, por Calles, en México. Muere Gómez en Venezuela: fin de 27 años de dictadura. Denuncias del senador L. de la Torre sobre monopolio frigorífico en Argentina. Borges: *Historia universal de la infamia.* J. M. Arguedas: *Agua.* Gallegos: *Canai-*	Plebiscito del Sarre y devolución a Alemania. Hitler implanta el servicio militar obligatorio. Leyes racistas de Nuremberg. Campaña militar de Mussolini en Africa; invasión a Etiopía. La Sociedad de Naciones aplica sanciones contra Italia. Chang-Kai-shek, presidente de China. Conflicto entre Roosevelt y la Suprema Corte de EE.UU. por la aplicación del "New Deal". Disturbios anti-católicos en Belfast. En Grecia se vuelve a la monarquía. Poisy descubre la vitamina K. Gallup crea el Instituto Americano de Opinión Pública. Avanzan experiencias en radar y televisión. Hazard: *La crisis de la conciencia europea.* T. Wolfe: *Del tiempo y del río.* Makarenko: *Poema pedagógico.* Eliot: *Asesinato en la Catedral.* Ford: *El delator.* Hitchcock: *Treinta y nueve escalones.* Nace F. Sagan. Muere Henri Barbusse.

La posibilidad de dedicarse a todas estas realizaciones colectivas amortigua temporalmente sus dudas y perplejidades; sin embargo sufre mucho con la aspereza de los contactos humanos a que lo obliga su nuevo cargo:

> "No sé si te conté, pero cuando acepté la dirección del Departamento de Cultura, decidí de inmediato, teniendo en cuenta que habría de tratar con grandes personalidades de la cultura, del arte y de la política, escribir un diario de director, relatando los hechos vividos y mis impresiones sobre los individuos. Si te digo, mi querido, que llené dos cuadernos de doscientas páginas que todavía no me animaba a destruir. Pero cuando un día releí lo que había escrito, me quedé simplemente horrorizado. No creo que sea un fracasado ni tampoco un hombre malo. Pero lo que contaba allí, los sucesos, las palabras ajenas, la ambición, la maldad, la intriga, la estupidez, el descaro, daban a aquellas memorias fidelísimas un aire absurdo de mentira. Faltaba realismo a toda aquella realidad. ¡Era yo el que salía de allí escupiendo maldiciones, enfermo, deformando la realidad, envidioso y... mentiroso! Era imposible que aquellos hechos hubiesen ocurrido y aquellas frases hubiesen sido dichas. Terminé con las memorias".
>
> (Carta a Sérgio Milliet, 20-VI-1940).

Colabora en la *Revista Brasileira de Música,* donde publica un fragmento de su ensayo sobre las danzas dramáticas brasileñas. Es designado representante de los alumnos que ese año egresan del Conservatorio Dramático y Musical de San Pablo y en la ceremonia correspondiente pronuncia la importante oración titulada "Cultura Musical". Publica *O Aleijadinho e Alvares de Azevedo* (ensayos).

1936

Paralelamente a la acción que viene desarrollando en el Departamento de Cultura, elabora el anteproyecto de la creación del Servicio del Patrimonio Artístico y Nacional; cuando se lo convierte en ley, Mário de Andrade pasa a desempeñarse como Responsable Técnico Regional del mismo para todo el Estado de San Pablo. Inicia entonces el inventario de los monumentos históricos paulistas de los primeros siglos.

Colabora en la *Revista do Arquivo Municipal* (*Revista del Archivo Municipal*) donde publica, entre otros estudios, "La música y la canción populares en el Brasil", ensayo al que acompaña un nutrido índice bibliográfico y discográfico.

En virtud de las absorbentes funciones que lo reclaman, pide una licencia como catedrático de Historia de la Música del Conservatorio, que se le extiende por tiempo indefinido.

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
ma. Chávez: *Sinfonía india.* Muere el cantor popular rioplatense Carlos Gardel.	
B: G. Capanema contrata a Le Corbusier para orientar construcción del Ministerio de Educación y Salud, primer edificio público de arquitectura moderna. R. Pinto funda el Instituto Nacional de Cine Educativo. S. Buarque de Holanda: *Raíces del Brasil.* G. Ramos: *Angustia.* Monteiro Lobato: *El escándalo del petróleo.* G. Freyre: *Sobrados e Mucambos.* Exito popular del samba *Para qué mentir,* de Noel Rosa. *AL:* Régimen liberal del Gral. Franco en Paraguay. Confederación de Trabajadores en México y Chile, y Confedera-	Derogación de sanciones contra Italia. Mussolini proclama el Imperio Italiano; anexión de Etiopía. Rearme alemán. Constitución del Eje Roma-Berlín. Elecciones del Frente Popular en España. Levantamiento de Franco contra el gobierno. Se inicia la guerra civil española. Apoyo de Mussolini: 50.000 soldados. Frente Popular en Francia encabezado por Leon Blum. Roosevelt reelegido en EE.UU. En Moscú se inician los Procesos. Abdicación de Eduardo VIII en Inglaterra. Lo sucede Jorge VI. Primer Congreso Musulmán en Argelia.

1937	Proyecta el reglamento del Departamento de Cultura e instituye el primer curso de Etnografía y Folclor, invitando a la profesora Dina Dreyfus para que se desempeñe como orientadora del mismo. La Sra. Dreyfus era, por entonces, esposa de Claude Lévi-Strauss. En colaboración con ambos, funda la Sociedad de Etnografía y Folclor de San Pablo. Organiza el Primer Congreso de Lengua Nacional Cantada, que estableció las normas de pronunciación en el canto en la lengua portuguesa del Brasil. Escribe para el mismo Congreso tres estudios: *Anteproyecto de lengua padrón para el canto erudito; Los compositores y la lengua nacional* y *La pronunciación cantada y el problema de lo nasal en los discos*. Envía al Norte y al Nordeste una comisión investigadora que recogerá abundante material sobre cultura popular. Publica en la *Revista do Arquivo* el estudio "El samba rural paulista".

ción General del Trabajo en Argentina. Huelga petrolera en Venezuela y formación de la CTV. Conferencia de Consolidación de la Paz, en Buenos Aires, con asistencia de Roosevelt. Triunfa el aprismo en elecciones peruanas, luego anuladas. Somoza presiona a Sacasa para que renuncie a la presidencia (VI) y se hace elegir presidente de Nicaragua (XII). Gómez destituido en Cuba. Contratos de Guatemala con la United Fruit Co.

González Tuñón: *La rosa blindada.* N. Parra: *Cancionero sin nombre.* J. L. Romero: *Mi caballo, mi perro y mi rifle.*

Investigaciones de Florey y Chain sobre la penicilina.

M. Hunter *Reacción frente a la conquista.* R. Linton: *El estudio del hombre.* Faulkner: *Absalón, Absalón.* Bernanos: *Diario de un cura de campo.* Ramuz: *Derboranza.* Pavese: *Trabajar cansa.* Gide: *Regreso de la URSS.* Machado: *Juan de Mairena.* Chagall: *Arlequinada.* Wright: *Casa Kaufmann* (Pennsylvania) Feyder: *La kermesse heroica.* Chaplin: *Tiempos modernos.* Mueren Unamuno, Pirandello y Gorki. García Lorca es fusilado.

B: Disolución del Congreso e implantación del *Estado Novo,* con Constitución de inspiración fascista: supresión de partidos políticos, reclusión de presos políticos, rigidez de la censura, restricción de libertad de prensa. Política de industrialización y obras públicas, acercamiento a EE.UU., Hitler y Mussolini.

Primer Congreso de Lengua Nacional Cantada, en San Pablo. Servicio Nacional de Teatro. Servicio de Patrimonio Histórico y Artístico Nacional. Segundo Congreso Afro-Brasileño. R. Simonsen: *Historia económica del Brasil: 1500-1820.* E. Carneiro: *Candomblés da Bahía.* O. de Andrade: *El Rey de la vela.* C. dos Anjos: *El amanuense Belmiro.*

AL: Régimen del coronel Busch en Bolivia (-39). Ortiz, presidente de Argentina. Cárdenas nacionaliza ferrocarriles en México. Genocidio en la frontera Haití-Santo Domingo, por orden de Trujillo. Ubico se reelige en Guatemala. Trotski llega a México. Somoza asume el poder en Nicaragua (I/1).

Franco es proclamado Caudillo. Aviación alemana bombardea Almería y Guernica. Franco en Málaga, Bilbao, Santander y Gijón. En Francia se desintegra el Frente Popular. Japón interviene militarmente en China. Alemania e Italia se retiran del Comité de no-intervención. Primeras elecciones generales en URSS desde la revolución. Candidato único; triunfo del partido comunista. En la India, triunfa en las elecciones el Partido del Congreso.

M. Fortes: *Leyes de matrimonio entre los Tallensi.* Steinbeck: *La fuerza bruta.* Gramsci: *Cuadernos de la prisión.* W. Benjamin: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.* Picasso: *Guernica.* Ivens: *Tierra de España.* Renoir: *Lagran ilusión.* Se reabre la *Bauhaus* en Chicago. Langlois y Franju: la Cinemateca Francesa. R. Martin du Gard: Premio Nobel de Literatura.

1938

En virtud de los cambios administrativos resultantes del reemplazo del intendente Fábio Prado, deja la Dirección del Departamento de Cultura, manteniendo el cargo de Jefe de la División de Expansión Cultural, de la que era titular efectivo.

No obstante el gran caudal de realizaciones concretadas en los tres años en que estuvo al frente del Departamento de Cultura, prosigue debatiéndose en "una inquietud constante, en un sufrimiento difícil de soportar, en una verdadera tragedia interior que nadie se imaginaría" (Oneyda Alvarenga, *op. cit.*):

> "Voy a cumplir 45 años. Sacrifiqué por completo tres años de mi vida, que ya empezó tarde, dirigiendo el D. C. Digo *por completo* porque no logré hacer la única cosa que en mi conciencia hubiera justificado el sacrificio: no logré imponer y normalizar el D. C. en la vida paulistana. (...) No me siento exactamente triste con estas cosas, sino esencialmente desierto. Es una sensación de vaguedad, una vacuidad monótona. Allá en el fondo del desierto, un espejismo".
>
> (Carta a Paulo Duarte, 3-IV-1938).

En julio sus servicios son reclamados por la Municipalidad del Distrito Federal. Se traslada entonces a Río de Janeiro, haciéndose cargo de la cátedra de Filosofía e Historia del Arte y asumiendo como Director el Instituto de Artes de la Universidad del Distrito Federal, creada por el intendente Pedro Ernesto.

De regreso nuevamente al estudio y al trabajo intelectual, parece recuperar, poco a poco, la tranquilidad perdida:

> "La vida que llevo es así: estudio, clases, dirección del Instituto de Artes. Una pureza exterior incomparable. Al comienzo sobre todo fue algo bueno: hacía tres años que yo no estudiaba por estudiar, que no especulaba por filosofar, que no leía un libro entero. Me zambullí con una voluptuosidad indecible en el estudio y la literatura".
>
> (Carta a Paulo Duarte, 19-VII-1938).

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Neruda: *España en el corazón.* O. Paz: *Raíz de hombre* y *Bajo tu clara sombra.* Palés Matos: *Tun tun de pasa y grifería.* Pettoruti: *El improvisador.* En París, Neruda y Vallejo fundan el *Grupo Hispanoamericano de Ayuda a España.* Suicidio de H. Quiroga.	
B: Pasan a manos del Estado gas y petróleo. Aborta golpe integralista en Rio. Policía de Alagoa vence a los cangaceiros de Lampião. Creación del Instituto de Estudios Pedagógicos. Pascoal Carlos Magno crea en Rio el *Teatro del Estudiante.* Werneck Sodré: *Historia de la literatura brasileña - Sus fundamentos económicos.* Amaral: *El Estado autoritario y la realidad nacional.* S. Leite: *Historia de la Compañía de Jesús en el Brasil.* G. Ramos: *Vidas secas.* G. Freyre: *Nordeste.* M. Bandeira: *Guía de Ouro Preto.* *AL:* Cárdenas nacionaliza petróleos mexicanos. Aguirre Cerda (Frente Popular) gana elecciones en Chile (votos de zonas rurales y mineras). Conferencia Panamericana en Lima. E. Santos electo en Colombia. Gálvez: *Hombre en soledad.* Mistral: *Tala.* Torres García: *La tradición del hombre abstracto.* Revista *Mandrágora* en Chile. Muere Vallejo en París. Se suicidan Lugones y A. Storni.	Hitler ocupa Austria. Ultimatum alemán a Praga. Pacto de Munich entre Inglaterra, Francia, Alemania e Italia por la situación checoslovaca. Leyes antisemitas en Italia. Batalla del Ebro en España. Se retiran las Brigadas Internacionales. Los japoneses en Cantón. Campaña anti-trust en EE.UU. Disturbios en Túnez contra la administración francesa. J. Kenyatta: *Frente al Monte Kenya.* I. Schapera: *Manual de leyes y costumbres de Tswana.* Sartre: *La náusea.* Th. Wilder: *Nuestro pueblo.* M. Hernández: *Cancionero y romancero de ausencias* (—41). Mumford: *La cultura de las ciudades.* Huizinga: *Homo ludens.* Moore: *Figura inclinada.* Siegel y Shuster: *Supermán.* O. Welles: *Macbeth.* Carné: *El muelle de las brumas.* Disney: *Blanca Nieves.*

Pero el trabajo intelectual no le brinda totalmente el equilibrio anhelado y en la misma carta confiesa que no se siente "enteramente feliz":

> "Me recorre durante el día y la noche una vasta, profunda tristeza, una inquietud que es más que eso: es miedo, es la cosa más desagradable de este mundo. A veces me invade también una especie de remordimiento por haber dejado el Departamento. Remordimiento derivado más de un vicio que exactamente de una realidad. (...) Es cierto que no estoy nada feliz, aun cuando no me sienta desgraciado" (*Ibid.*).

Lo cierto es que atraviesa un período sombrío de depresión que se refleja en su propia actitud pedagógica:

> "El resultado más curioso ante tanto sufrimiento íntimo es el estado de negatividad en que me encuentro. Siempre fui un optimista. Pero ahora, y ya desde la clase inaugural, demuestro vagamente mi sentimiento negativo, sin querer, subrepticiamente, y lo que me mueve en mis cursos es un verdadero deseo de escabullirme intelectualmente y en forma solapada de mis alumnos".
>
> (Carta a Sérgio Milliet, 14-XII-1938).

Se dedica casi totalmente a la lectura, organización y, en relación a algunas de sus partes, redacción de dos cursos de Historia del Arte y Filosofía del Arte, que suministra en la Universidad del Distrito Federal y a los cuales les imprime una orientación muy personal:

> "Pero la imaginación —era delirante— me impone la mala idea de fundir en uno solo los dos cursos que estoy dictando, el de Historia del Arte y el de Filosofía del Arte a través de su historia, o mejor y a modo de síntesis, en una Historia Filosófica del Arte. El resultado es un curso, casi una materia, una nueva disciplina. Y eso me obliga a tal dosis de estudios, comparaciones, investigaciones, apremiado por las horas de clase (4 por semana) que me estoy cansando mucho y no sé si voy a resistirlo".
>
> (Carta a Paulo Duarte, 19-VIII-1938).

Colabora asiduamente en *O Estado de São Paulo* y en el *Diário de Noticias* de Rio, escribiendo crónicas y artículos de crítica. Redacta el ensayo "El artista y el artesano", texto que expone en la clase inaugural de sus cursos de la Universidad del Distrito Federal.

1939

Vive en la calle Santo Amaro Nº 5, en el Barrio da Glória, donde reside solo y es frecuentado por pocos amigos. Se siente sumamente deprimido en el exilio de Rio, presenciando,

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
B: C. Meireles: *Viaje* (Primer premio Acad. de Letras). Raquel de Queiroz: *Las tres Marías.* G. de Almeida: *Acaso.*	Caen Barcelona y Madrid; fin de la guerra civil española con el triunfo del franquismo. Mussolini, jefe de la Cáma-

impotente, el desmoronamiento de la Universidad en la que depositara tantas esperanzas:

> "Aquí en Rio la desorganización cultural no ha disminuido en nada. Capa (Gustavo Capanema, Ministro de Educación), de puro celoso, destruyó nuestra Universidad, y el decreto entró *en vigencia en la fecha de su publicación*. Pese a eso, sin existencia jurídica, sin existencia de ninguna clase, la Universidad sigue trabajando por decisión del intendente; ya se abrieron las inscripciones para el nuevo año lectivo y seguimos sin cobrar sueldos. Yo sigo insistiendo en la búsqueda de un empleíto sin proyección alguna, donde el alma se adormezca sin preocupaciones ni arrebatamientos ilusorios".
>
> (Carta a Paulo Duarte, 1-III-1939).

La decepción sufrida con la experiencia carioca hace que lo aliente un único deseo: regresar a su ciudad y a su casa:

> "Bueno, el hecho es que a veces siento que la única salvación es volver de una buena vez a San Pablo. Allá tengo cerca la imagen de mi madre, que de lejos no es suficientemente fuerte para vencer mis desesperaciones. Más bien las incrementa, pues no me siento capaz de soportar su ausencia. (...) Mi obsesión es volver definitivamente a San Pablo y llevar allí una vida meticulosamente económica. Es que no contaré sino con los cuatrocientos o quinientos mil *réis* que me paga el "Estado". Porque volver a la Municipalidad siendo, como soy, un indeseable, sería una falta de vergüenza".
>
> (Carta a Paulo Duarte, 17-XII-1939).

Colabora en la *Revista Acadêmica*. Escribe cuentos e inicia la redacción de una novela, que posteriormente destruirá.

Pasa a desempeñarse como consultor técnico del Instituto Nacional del Libro, elaborando los proyectos de la Enciclopedia Brasileña y del Diccionario de la Lengua Nacional.

Publica *Namoros com a Medicina* (Coqueteos con la medicina), textos de crítica y folclor y el ensayo "Cândido Portinari", incluido en el catálogo de la exposición retrospectiva del gran pintor.

1940

Sigue colaborando en Rio con la programación cultural del Ministro Gustavo Capanema. Escribe para los *Diários Associados*.

Hacia julio, concurre a la exhibición de los *Ballets Joos;* el espectáculo lo impresiona vivamente, sobre todo el bailado "La Table Verte", sátira admirable de la Liga de las Naciones

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
AL: Conflicto fronterizo entre Perú y Ecuador. Busch asesinado en Bolivia. Estigarribia en el poder en Paraguay, auge económico y reformas sociales. Presidencia de Baldomir en Uruguay. Prado Ugarteche presidente de Perú. Terremoto en Chile. Gorostiza: *Muerte sin fin.* Villaurrutia: *Nostalgia de la muerte.* Onetti: *El pozo.* Vallejo: *Poemas humanos.* Césaire: *Cuaderno de un retorno al país natal.* Semanario *Marcha* en Montevideo (-74).	ra de Fascios. Invasión de Albania. Hitler invade Checoslovaquia. Comienzo de la II Guerra Mundial. Inglaterra y Francia declaran la guerra a Alemania. Alianza militar ítalo-alemana. Pacto germano-soviético. Hitler invade Polonia. División de Polonia entre Alemania y URSS y acuerdo sobre Estonia, Letonia y Lituania. Abolición de la ley seca en EE.UU. Pío XII, Papa. Comienzos de la electrónica. Televisión en EE.UU. A. Kardiner: *El individuo y su sociedad.* Hsiao-Tung Fei: *La vida campesina en China.* Joyce: *Finnegans Wake.* Saint Exupéry: *Tierra de hombres.* Steinbeck: *Viñas de ira.* Sarraute: *Retrato de un desconocido.* Miller: *Trópico de Capricornio.* Mueren A. Machado y S. Freud.
B: Cuarto Censo general: 41.565.083 habitantes. Se instituye el salario mínimo. Instalación de bases norteamericanas en Belem, Recife y Natal y compromiso de suministro de hierro a los aliados.	Paz ruso-finlandesa. Invasiones de Alemania: Dinamarca, Noruega, Luxemburgo, Holanda, Bélgica, Francia. Se suma Italia en apoyo a Alemania, e interviene Japón: Eje Berlín-Roma-Tokio. Batalla de Dunkerque. Petain al frente del go-

que, como con gran acuidad observa Oneyda Alvarenga, repercutirá luego en el poema coral *O Café* (El café), especialmente en el episodio satírico de la Cámara de Diputados ("Câmara-Ballet").

El año transcurre amargo, estéril, lleno de decepciones; poco después de la Navidad se desahoga en una carta a su antigua discípula y gran amiga Oneyda Alvarenga:

> "Siento mucha pena por mí, Oneyda, siento una pena inmensa por mí mismo, tengo la impresión de que todavía podría hacer algo y no lo hago; y no lo puedo hacer".
>
> (Carta del 26-XI-1940).

> "Ahora entiendo realmente esa queja —comenta la amiga— que no recuerdo cómo recibí y que hoy me suena tan amarga, por su sentimiento de irremediable destrucción. Ciertamente, yo no había advertido esa desamparada derrota, de cuyo origen real tal vez ni él mismo se diese cuenta, perdido como estaba en la angustia que llena toda su carta.
> Vislumbré apenas, y de eso me doy cuenta ahora, una media verdad: mi amigo atormentado por el fracaso de su trabajo apasionado de funcionario público al servicio de la cultura nacional, desilusionado por el Departamento de Cultura de San Pablo, que se desarticulara irremediablemente para siempre; desilusionado por la Universidad del Distrito Federal que al poco tiempo fue cerrada; desilusionado por el Ministerio de Educación que no lo empleaba, pero que tampoco lo liberaba para que pudiese volver a sus actividades normales y a San Pablo; mi amigo, en suma, sufriendo, porque había sido arrancado a la vida que había construido y a sus expresiones, a su casa, a su ciudad, a su medio ambiente".
>
> (Oneyda Alvarenga, *Mário de Andrade, um pouco*).

1941

A comienzos del año regresa finalmente a São Paulo y a la casa de la calle Lopes Chaves:

> "Y aquí estoy, hace un mes y medio, menos brillante, cultivando enfermedades y grabados, recibiendo diariamente la bendición de mi madre y de mis autores protectores, con menos dinero en el bolsillo pero con felicidad propia, fuerte y modesta, que me parece justa, digna de mis luchas y trabajos y de aguantar con esta paciencia sorda las deficiencias con que Dios humilló mi ser y las mayores con que castiga nuestra tierra".
>
> (Carta a Paulo Duarte, 9-IV-1941).

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
M. Bandeira: *Nociones de historia de la literatura.* E. Verissimo: *Saga.* A. F. Schmidt: *Estrella solitaria.* G. Freyre: edición crítica del *Diario íntimo del ingeniero Vauthier.* Drummond de Andrade: *Sentimiento del mundo.* Editorial Martins, de S. Pablo, lanza su Biblioteca Histórica Brasileña. Fundación de la Orquesta Sinfónica, en Rio. Movimiento *Música Viva,* orientado por Hans Koellreutter: dodecafonismo y nuevas técnicas. Empresa Cinematográfica Atlántida: *Moleque Tiao* (1933), de José Carlos Buckler. Fundación de la Asociación de Canto Coral. Pancetti gana el premio de la División de Arte Moderno del Salón Nacional de Bellas Artes.	bierno francés de colaboración se instala en Vichy. De Gaulle organiza Comité Nacional de Francia Libre. Italia invade Grecia. Ataques aéreos a Inglaterra; Churchill, jefe del gobierno inglés. Los alemanes en Rumania, los rusos en Besarabia y Bucovina. Leyes antisemitas en Francia. Comienza la guerra en el norte de Africa. Servicio militar obligatorio en EE.UU. Nueva reelección de Roosevelt.
AL: Batista presidente de Cuba; apoyo sistemático de EE.UU. Avila Camacho en México: gobierno de retroceso. Trujillo reelegido por tercera vez en Rep. Dominicana. Focos de espionaje en Argentina a favor de Alemania. Contingentes de refugiados españoles llegan a México y Chile. Gobierno dictatorial de Peñaranda en Bolivia. Moriñigo en Paraguay. Asesinato de Trotski en México.	Herskovits: *La vida económica en los pueblos primitivos.* Hemingway: *Por quién doblan las campanas.* Mc Cullers: *El corazón es un cazador solitario.* Wright: *Sangre negra.* Greene: *El poder y la gloria.* Mao-Tse-tung: *La nueva democracia.* O'Neill: *Viaje de un largo día hasta la noche.* Chaplin: *El gran dictador.*
Bioy Casares: *La invención de Morel.* Yáñez: *Espejismo de Juchitán.* S. de Ibáñez: *Canto.* A. Alonso: *Poesía y estilo de Pablo Neruda.*	
B: Fundación de la *Sociedad Brasileña de Antropología y Etnología.* M. Mendes: *El visionario.* G. Freyre: *Región y tradición.* E. Verissimo: *Gato prieto en campo de nieve.* Revista *Clima* en San Pablo.	Japón invade Indochina francesa. Ocupación de Bulgaria, Yugoslavia y Grecia por los alemanes. Hitler invade la URSS. Sitio de Leningrado; ocupación de Kiev; batalla por Moscú. Fin de la resistencia italiana en Etiopía. La "Carta del Atlántico". Ataque japonés a Pearl Harbor y entrada de EE.UU. en la guerra. Resistencia clandestina en Francia y otros países europeos. Formación del Vietminh en Vietnam.
AL: Medina Angarita sucede a López Contreras en Venezuela. Creación de Acción Democrática, liderada por R. Betancourt. Bolivia ocupa primer lugar en el mundo en producción de es-	

Es comisionado ante el Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional. Viaja por el Estado de San Pablo realizando investigaciones histórico-artísticas y tomando las medidas necesarias para la restauración de algunas obras significativas, como la iglesia del convento de Embú y la capilla de San Miguel, ambas en los alrededores de la Capital. Inicia la investigación sobre el pintor mulato del siglo XVIII, Padre Jesuíno do Monte Carmelo, trabajo que sólo dará por terminado en 1945, pocos días antes de morir.

Recibe de una institución norteamericana la propuesta de hacer un libro sobre las formas musicales iberoamericanas; la institución le pagaría el viaje por toda Hispanoamérica:

> "¡Imagínate si esta invitación me hubiera llegado hace diez años!... qué sublime... Pero ahora ya no tengo fuerzas para eso, para semejante empresa. Empresa que, por lo demás, y gracias a mi honestidad, me obligaría a abandonar todos mis proyectos de estudio y la literatura... Ya no puedo hacerlo, no tengo ni la edad ni la salud para tanto y debo morir en 1949, más o menos. Tú irás entonces a mi entierro, ya iniciada la nueva era del mundo".
>
> (Carta a Paulo Duarte, 5-VI-1941).

Publica: *Música do Brasil.* En la *Revista do Arquivo,* el ensayo "A Nau Catarineta"; en la revista *Clima,* "A Elegia de Abril" (La elegía de abril), análisis desencantado de la nueva generación:

> "Sé perfectamente que hay diferencias y mejorías en la inteligencia nueva de mi país, pero no logro advertirla más enérgica ni mucho menos dotada de mayor virtud. Nosotros, los modernistas de mi generación, sacrificábamos conscientemente, algunos por lo menos, la posible belleza de nuestras obras, en provecho de intereses utilitarios. El arte se empobrecía de realidades estéticas, disuelto como estaba en tantas intenciones exploratorias. Experiencias rítmicas, auscultaciones del subconsciente, adaptaciones nacionales de lenguaje, de música, de colores y formas plásticas, de crítica – todos eran intereses que deformaban la exención y el equilibrio de cualquier mensaje. (...) Mi despilfarrada generación era al fin de cuentas el quinto acto conclusivo de un mundo y representaba bastante bien su época disuelta en las garúas de un impresionismo que inundaba las morales así como las políticas. Una generación de degeneración aristocrática, amoral, divertida y, a pesar de la revolución modernista, no muy distante de las generaciones de las que era la "sonrisa" final. Y tuvo siempre el mérito de proclamar la llegada de un mundo nuevo, haciendo el modernismo y en gran parte 1930. Mientras que las generaciones siguientes,

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
taño. Ejército peruano invade Ecuador. Arias derrocado en Panamá. Declaración argentina de neutralidad en la guerra mundial. C. Alegría: *El mundo es ancho y ajeno.* Borges: *El jardín de los senderos que se bifurcan.* J. Bianco: *Sombras suele vestir.* Arguedas: *Yawar Fiesta.* Mancisidor: *La rosa de los vientos.* W. Lam ilustra el poema de Breton, *Fata Morgana.* L. Demare *La guerra gaucha* (guión Petit de Murat - H. Manzi).	Brecht: *Madre coraje.* Vittorini: *Conversaciones en Sicilia.* Fitzgerald: *El último magnate* (póstumo). Broch: *La muerte de Virgilio.* E. Wilson: *La herida y el arco.* O. Welles: *El ciudadano Kane.* Mueren Joyce, Virginia Wolf y M. Bergson.

expresión de un otro y más blindado realismo, nada tienen de divertidas, son realmente rebeldes y buscan el placer en el estudio y en la discusión de los problemas humanos y no... en el placer. Pero no me parece que sepan aguantar el peso de su diferencia. (...) Nosotros, finalmente, éramos bien dignos de nuestra época, en cambio nos va reemplazando una generación bien inferior al momento en que está viviendo".

("Elegía de Abril", *Clima* Nº 1, abril de 1941).

1942

Reasume en el Conservatorio Dramático y Musical de San Pablo su cargo de catedrático de Historia de la Música. Dicta, en la clase inaugural de los cursos, la conferencia titulada "La actualidad de Chopin", en la que, bajo el pretexto de analizar al gran músico, realiza, en verdad, un comentario admirable sobre el papel del artista en el mundo contemporáneo. Esta es, por lo demás, la preocupación dominante de sus últimos escritos, aguzada en gran parte por la situación política internacional.

Es inscrito como socio fundador de la Sociedad de Escritores Brasileños.

Recibe de la Editorial Knof, de los Estados Unidos, la propuesta —que rechaza— de hacer *A Folkloric Portrait of Brazilian People*. Es invitado por los Estados Unidos a participar en el Congreso Afroamericano de Haití:

"Los americanos, en sus coqueteos interesados con el Brasil, se creyeron que debían coquetear también conmigo. Ya es la cuarta o la tercera invitación, ésta de ahora para participar en el Congreso Afroamericano que habrá en Haití y después viajar con todo pago, hasta el avión, por los States. Pero no. Por miles de razones. Ante todo, porque no tengo ganas de ir, y eso basta".

(Carta a Paulo Duarte, día de San Pablo: 25-1-1942).

En octubre vuelve a ser invitado, esta vez por la Rockefeller Foundation, a través de William Berrien:

"Berrien está por aquí, y esta vez me describió una ida mía para allí que es algo de no creer. Pero no lo acepté, Pablo. Al fin de cuentas todo este asunto de las invitaciones me obligó a darme cuenta de que realmente lo que yo no quiero es viajar. La verdad es que no me gusta viajar por tierras extrañas (...)".

(Carta a Paulo Duarte, en esa época en los Estados Unidos, 18-X-1942).

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
B: Brasil declara la guerra a Alemania. Conferencia de Cancilleres en Rio: ruptura diplomática entre los países americanos y el Eje. Caio Prado Junior: *La formación del Brasil contemporáneo: la Colonia.* Oliveira Viana: *Introducción al censo de Brasil* (título posterior: *Evolución del pueblo brasileño*). J. Amado: *Vida de L. C. Prestes* y *Tierras del Sin-Fin.* J. Cabral de Melo Neto: *Piedra de sueño.* G. Freyre: *Ingleses.* *AL:* Creación de la Junta Interamericana de Defensa, con sede en Washington. Deuda mexicana con EE.UU. por expropiación petrolera y ruptura de relaciones con gobierno de Vichy. Castillo sustituye a Ortiz en Argentina. Tratado de límites entre Ecuador y Perú. Ríos Morales presidente de Chile, y A. López otra vez en Colombia. E. Diego: *En las oscuras manos del olvido.* Reyes: *La experiencia literaria.* P. de Rokha: *Morfología del espanto.*	Ofensiva del Eje pone en peligro a los Aliados. Conferencia en Washington: bloque de 26 países comprometidos a luchar hasta el final. En EE.UU., presupuesto de guerra sin precedentes. Montgomery, al mando de las tropas aliadas, derrota a Rommel en El Alamein. Ingleses y norteamericanos desembarcan en Africa del Norte. Los japoneses ocupan Filipinas, Java y Birmania. Comienzan las batallas de Stalingrado y del Cáucaso, en la URSS. Levantamiento del sitio de Leningrado. Plan Beveridge. Nehru afirma su hostilidad hacia Japón. Nueva campaña de desobediencia civil en India. Reclamos de independencia total por el Congreso hindú; arresto de líderes. Petain cede el poder a Pierre Laval. J. S. Huxley *Evolución, la síntesis moderna.* Camus: *El extranjero.* Ehrenburg: *La caída de París.* Cela: *La familia de Pascual Duarte.* Eluard: *Poesías y verdad.* B. Brecht: *La buena alma de The-chuan.* Sjöberg: *El camino del cielo.* Curtiz: *Casablanca.*

Colabora en el *Diário de São Paulo* y en la *Folha de São Paulo.* Realiza en la *Casa do Estudante,* en Rio de Janeiro, la conferencia "El Movimiento Modernista". Escribe cuentos (*Contos Novos,* 1941/1944), y trabaja asiduamente en la investigación sobre el padre Jesuíno do Monte Carmelo, que avanza lentamente:

> "(...) ¡Uf! ¡No puedes imaginarte el trabajo que me está dando el padre Jesuíno! Agotado, sobre todo, por lo que tiene de insípido, de infructífero, ya que exige un trabajo comparado entre autores que es la cosa más lenta, morosa y detallada que ya hice (...) Pero, en fin, tengo la esperanza de que podré alcanzar algo limpio, desenredando el embrollo que armaron los biógrafos (...)".
>
> (Carta a Rodrigo de M. F. de Andrade, 7-1-1942).

> "(...) Pero me molesta la lentitud con que avanza "mi" Jesuíno, por tratarse de un servicio público, por no ser una revelación fundamental para el país. No hace mucho me levanté, tomé 14 fotos de las pinturas de la matriz de Itú. Pues bien: ¡el estudio me apasionó porque realmente tengo inteligencia de tejedora, pero cuando terminé el examen, porque mis ojos ya no daban más, eran las 21 horas! Te puedo asegurar que ese día había estudiado por lo menos diez horas, había tomado, es cierto, una que otra notita! pero lo que más me desesperaba era que sabía menos que por la mañana! Tendría que ir allí para explicarte bien todas estas inquietudes morales. Me deprimo, no sé que hacer (...)".
>
> (Carta a Rodrigo de M. F. de Andrade, 4-II-1942).

La premonición de la muerte próxima lo sigue torturando:

> "Tengo la impresión, por eso, de que me estoy matando de a poco y que voy a terminar conmigo antes de tiempo, pues deseaba vivir hasta los 55 años".
>
> (Carta a Paulo Duarte, día de São Paulo, 25-I-1942).

De hecho, pasa mal todo el año de 1942, pero en octubre siente, inesperadamente, que recupera la salud, y entonces durante tres meses se entrega a la "más dolorosa pero delirante experiencia literaria de su vida: la elaboración de *O café* (El café):

> "Cuando ya no sentí más dolores y vi que se acercaba el primero de octubre pensé: no te preocupes que en octubre vas a trabajar mucho. ¡Y, lo creas o no, el primero de octubre por la mañana me senté ante este escritorio y empecé a producir hecho una furia! Estoy viviendo días sublimes de fecundidad creadora. Escribí un ensayo sobre la situación del folclor en el

Brasil que servirá de introducción a la sección folclórica del "Handbook of Brazilian Studies". Todavía tengo que trabajar en él hasta fin de mes seguramente, pero está bastante aceptable. ¡Y qué te cuento que me puse a escribir una ópera! Sí, mi viejo, sí. Se llama "Café" y la idea estaba en mí hace mucho. Es que el teatro cantado siempre existió y con dignidad humana. Se llamó tragedia griega, se llamó *Chegança* y *Bumba-meu-Boi,* teatro *Nô,* etc. Hasta que un día, perdiendo representatividad social, necesitó cambiar de nombre y se llamó "ópera", Tosca, Manon. ¿Cómo volver a la dignidad y eficiencia del teatro cantado en relación a nuestro tiempo? Entonces decidí partir de la fuerza colectiva y aglutinante del coro e imaginé un melodrama exclusivamente coral, donde en vez de haber personajes solistas, hubiera masas corales. Entonces, obedeciendo al principio (utilitarista ahora) de que la depreciación de un valor económico fundamental acarrea la insatisfacción pública la cual, a su vez, lleva a la rebelión y al cambio del régimen político, entonces, te decía, esbocé mi "Cafe". (. . .) La planificación de esta concepción, en opinión de todos, quedó muy bien; te aseguro que para eso trabajé como nunca. Pero fue algo sublime, venía todo con una facilidad increíble, mi cabeza centelleaba en invenciones felices. Escribí todo, determiné todo, hasta los colores de las ropas, hasta la forma en que debía alzarse y bajarse el telón después de cada escena. Ahora estoy escribiendo los textos que al principio fue difícil ajustar para que no resultaran ridículos. Me equivoqué, volví atrás, hice muchos ensayos. Finalmente, decidí adoptar un proceso medio metafórico, algo así como un circunloquio, para decir las cosas, porque la frase realista resultaba insoportable. Ahora creo que las cosas están marchando".

Colabora en la *Revista do Arquivo.* Publica *O Movimiento Modernista* (El movimiento modernista) y la *Pequena História da Música* (Breve historia de la música), en realidad tercera edición profundamente refundida en su antiguo *Compêndio de História da Música.*

1943

A principios de año se encuentra enfermo, nuevamente, atormentado por un rebelde dolor de cabeza que se manifiesta por primera vez el día 10 de enero. Pese al malestar que no lo abandonará a lo largo de todo el año, terminó la redacción definitiva de "O café", y el 13 de ese mismo mes, en su casa, realiza una lectura del poema para un reducido grupo de amigos:

"Ayer en su casa, Mário nos leyó "O Café" —drama coral cuya musicalización correrá por cuenta de Mignone. Es una iniciativa grandiosa, que tiene como fondo simplísimo la miseria ocasionada por la crisis del café y la rebelión subsecuente. Como blanco, evidentemente,

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
B: Inauguración del edificio del Ministerio de Educación: Le Corbusier, Lúcio Costa y Oscar Niemeyer, paneles de Cándido Portinari y esculturas de Antonio Sergio. Niemeyer proyecta conjunto arquitectónico de Pampulha. Cassiano Ricardo: *Marcha hacia el Oeste.* F. de Azevedo: *La cultura brasileña.* J. Lins do Rego: *Fuego muerto.* V. de Morães: *Cinco elegías.* Los Comediantes interpretan *Vestido de novia,* de	Movilización civil de todos los hombres y mujeres de Alemania. Capitulación alemana en Stalingrado. Los Aliados derrotan al nazi-fascismo en Africa del Norte. Las fuerzas anglonorteamericanas llegan a Nápoles. Mussolini apresado por el Gran Consejo Fascista y luego liberado. Levantamiento del ghetto de Varsovia. Ofensiva americana en el Pacífico. Tito en Yugoslavia. Conferencias de Moscú, de El Cairo, de Te-

la protesta contra el régimen capitalista. Como realización, un gran equilibrio entre lo satírico, el humor y la tragedia. Como defecto, una cierta demagogia medio ingenua del viejo Mário semicentenario. En resumen, me parece una gran obra, porque es de hecho un momento social, con sus problemas, elevado a la categoría de arte —y no está apenas sirviendo de apoyatura a la exposición de aquél".

(Antonio Cândido, anotación de su *Diario de lecturas*, 14-I-1943).

En marzo, Mário de Andrade vuelve a referirse a:

"Enfermedades, no creo que graves, pero esquivas, misteriosas, dolores de cabeza terribles, hígado, desequilibrio del vago simpático, ¡vaya nombre! o alguna alegría que hasta ahora no fue posible localizar. Resultado: desde enero vivo en cama y lo que es es peor, sin trabajar".

(Carta a Paulo Duarte, 14-III-1943).

En mayo para poder enfrentar los gastos que le exigen los medicamentos, acepta hacerse cargo de la sección musical de la *Folha da Manhã*, que firmará hasta su muerte:

"Ahora me hice cargo de una sección musical de la *Folha da Manhã*. Toda esta historia de remedios, inyecciones, exámenes médicos me había colocado en una situación muy complicada y ya no tenía con qué enfrentarla. Pero se trata de una sección en la que los temas son libres desde que sean musicales, y no tengo ninguna obligación e incluso me prohibieron que hiciera crítica profesional".

(Carta a Paulo Duarte, 8-V-1943).

El 14 de octubre le escribe a Paulo Duarte:

"La vida que vengo llevando este año, sobre todo a causa de estos dolores de cabeza que no me abandonan, ha sido la más inútil e infecunda que yo recuerde. Si alguna vez alguien se decide a escribir una biografía sobre mí, debiera escribir: —"el año de 1943 no existió".

Permanece en cama, en reposo obligatorio, a causa de una úlcera, parte de noviembre y casi todo diciembre. Pero pese a los disgustos que le ocasiona la fragilidad de su salud, prosigue su investigación sobre el padre Jesuíno do Monte Carmelo:

"Empecé ahora con la obra paulistana del artista y tanto a ésta como a la etapa final, la de los atormentados cuadros de la iglesia del Patrocinio, los terminaré ciertamente este mes.
Digo "ciertamente" porque lo haré cueste lo que cueste. Me irrita mucho demorarme excesivamente en la fina-

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
Nelson Rodrigues, con dirección del polaco Ziembinski. *AL:* "Movimiento de los coroneles" derroca a Castillo en Argentina. Rawson, y luego Ramírez. J. D. Perón secretario de Trabajo y P. Social. En Bolivia, declaración de guerra al Eje, creación del MNR y Villarroel al poder: política de progreso social sin reformas económicas. Revueltas: *El luto humano.* Gallegos: *Sobre la misma tierra.* F. Hernández: *El caballo perdido.* Zea: *El positivismo en México.*	herán. De Gaulle, único presidente del C.F.L.N. *Manifiesto* argelino. Sartre: *El ser y la nada* y *Las moscas.* Bataille: *La experiencia interior.* Hesse: *El juego de abalorios.* Simone de Beauvoir: *La invitada.* Saint Exupéry: *El principito.*

lización de mi trabajo. ¡Y aún son tantas las investigaciones que quiero hacer! Nada de esto me atormentaría si se tratara de obras exclusivamente mías, pero el hecho de estar trabajando en una actividad que al fin de cuentas es un servicio público, y que si bien puede encontrar de tu parte comprensión sobre su dificultad y la necesidad de no apurarse, a la mayoría le resulta inexplicable, está haciendo con que esta monografía se me convierta en una obsesión condenatoria".

(Carta a Rodrigo F. M. de Andrade, 7-I-1943).

En octubre de ese año —a su juicio— de vida "inútil e infecunda", cumplió 50 años. Siente que está al final de su vida y todavía no logró resolver ni sus dudas políticas ni sus perplejidades religiosas:

"(. . .) si nunca llegué al comunismo fue, seguramente, por miedo a mí mismo. Hubiera querido proseguir diciendo que si no alcancé el catolicismo fue, seguramente, también por miedo a mí mismo (. . .) Si yo fuese católico (. . .) hubiera sido sectario, no hubiera comprendido a mi adversario sino convertido a los pies de Dios o destruido por mí, a mis pies. ¿Y no será en ese manso apostolado a los ya fieles que el catolicismo se está muriendo, gelatinoso, acomodaticio, lleno de afirmaciones inocuas y aún más inocuas profesiones de fe?".

(Carta a Tristão de Athayde [Alceu Amoroso Lima] 17-VI-1943).

Colabora en la *Folha da Manhã,* en cuya columna semanal da a conocer una serie de artículos sobre Debussy, sus cinco lecciones sobre "La vida del cantador" y el largo ensayo, dividido en cuatro partes, sobre "Arte inglés".

La revista *Atlântico* (de Portugal), publica en el número 3, el importante trabajo titulado "A Dona Ausente" (La Señora Ausente).

Publica: *Os filhos de Candinha* (Los hijos de Candinha), crónicas; *Aspectos da Literatura Brasileira,* crítica; *O Baile das Quatro Artes* (El baile de las cuatro artes), ensayos; y *Lasar Segall.*

1944

La Livraria Martins Editora de São Paulo, inicia la publicación de sus *Obras Completas,* según un programa organizado por el autor y que debería comprender 18 volúmenes. En junio aparece el primer volumen, *Pequeña História da Música* (volumen VIII) —equivalente a la quinta edición del compendio y que fue el único aparecido en vida del escritor.

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
B: Campaña nacional por amnistía de presos políticos (Prestes y otros líderes comunistas) encarcelados desde 1935. Una Fuerza Expedicionaria Brasileña de 25.000 hombres parte para la campaña de Italia. C. Lispector: *Cerca del corazón salvaje.*	Los aliados entran en Roma. Desembarco aliado en Normandía ("Día D") y en Provenza. Liberación de París y de Bélgica. Ofensiva rusa contra los alemanes a lo largo del Frente Oriental. Islandia proclama la República. Ofensiva norteamericana en el Pacífico llega has-

A principios de septiembre pasa 15 días en Belo Horizonte, en contacto permanente con la generación más joven de escritores, encantado con la inteligencia *mineira,* a la que considera "la más completa y armoniosa del Brasil".

Es en esa época, más o menos, cuando decide comprar la chacra ubicada en Santo Antonio, "del *bandeirante* (explorador) capitán Fernão Pais de Barros, con capilla y todo". Su proyecto es donar al gobierno la parte central de la propiedad (14 hectáreas de tierra), con la capilla y la casa central del siglo XVII y "hacer del resto una fundación para retiro de los artistas". (A raíz de su muerte, la donación fue concretada por su familia).

> "Fue la fatiga de los desvaríos y la liviandad colectiva e individual las que, sobre todo, lo condujeron al sueño de la chacra de Santo Antonio, en San Roque, comprada el 8 de diciembre de 1944. Compra a la que me opuse por la tenebrosa y temeraria salud en que habría de sumirlo, perdiéndolo en un fin del mundo sin caminos, más alejado que el Africa, imaginado como un lugar de trabajo tranquilo, es cierto, pero anhelado mucho más como reposo de las desilusiones de la convivencia humana, un aislamiento tranquilizador intensamente deseado".
>
> (Oneyda Alvarenga, *Mário de Andrade, un pouco*).

Pasa el año entero absorbido por "su" Padre Jesuíno, muy insatisfecho con los resultados que obtiene y con la lentitud con que progresa su trabajo:

> "Estoy definitivamente disgustado con mis persecuciones morales y con respecto al trabajo que realizo y al tiempo que dedico al SPHAN. (...). Entonces decidí escribir en letras de oro y sangre en la conciencia lo siguiente: "Si no termino mi Jesuíno el 30 de diciembre de este año, me dimito del SPHAN. (...) De manera que a principios de enero de 1945, el sufriente que te escribe partirá en un avión de carrera desde su ciudad natal e irá a buscar en el ínclito edificio del Ministerio de Educación en la capital de esta democracia, las activas salas de su director y a depositar en sus manos igualmente activas su "Jesuíno do Monte Carmelo" para juicio final y publicación".
>
> (Carta a Rodrigo F. M. de Andrade, 4-VIII-1944).

Prosigue escribiendo en su columna semanal de la *Folha da Manhã,* donde publica la serie de "Notas sobre el cantador", diversos artículos y *"O Banquete"* (El banquete), importantísima reflexión sobre el arte que dejó incompleta y que sólo aparecería en libro en 1978.

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
M. Mendes: *Las metamorfosis.* C. Drummond de Andrade: *Confidencias de Minas.* R. Braga: *El morro del aislamiento.* Gastão Cruls: *Hiléia Amazónica.* F. Curt Lange reconstituye y publica partituras de compositores del siglo XVIII, revelando una escuela desconocida de músicos de Minas.	ta Filipinas. Víctor Manuel III abandona el trono. Roosevelt, presidente de EE. UU., por cuarta vez. Atentado frustrado contra Hitler y salvaje represión. Organización de Cortes de Justicia contra los "colaboradores" en Francia. Llamamiento de Pío XII en favor de la democracia.
AL: Farrel reemplaza a Ramírez en Argentina, con Perón de vicepresidente. Disolución de partidos políticos. Cae Ubico en Guatemala. Grau San Martín presidente de Cuba. Uruguay reanuda relaciones con Italia y Chile con la URSS. Organización de la Federación de Mineros en Bolivia. Creación del Frente Democrático Nacional en Perú, con participación del APRA.	Descubrimiento de la estreptomicina.
Carpentier: *Viaje a la semilla.* Roumain: *Gobernadores del rocío.* Portuondo: *Concepto de la poesía.* Borges: *Ficciones.* Torres García: *Universalismo constructivo.* Picón Salas: *De la conquista a la independencia.* Reyes: *El deslinde.* C. R. Villanueva comienza obras de la Ciudad Universitaria de Caracas.	Cassirer: *Antropologia filosófica.* Anouilh: *Antígona.* Malaparte: *Kaputt.* Cary: *La boca del caballo.* Saint-John Perse: *Lluvias.* Lagerkvist: *El enano.* Bartok: *Concierto para violín y orquesta.* Film colectivo: *La liberación de París.* Bresson: *Las damas del bosque de Bolonia.* Cruz Roja: Premio Nobel de la Paz.

1945

A principios de 1945 —del 22 al 26 de enero— integra el *Primeiro Congreso Brasileiro de Escritores,* raliezado en San Pablo, y que constituyó un marco en el proceso de redemocratización del Brasil. Durante un tiempo se siente reanimado por esa "bellísima manifestación de la inteligencia nacional". Pero tal como se desprende del testimonio de sus amigos así como de sus últimas cartas, muy pronto vuelve a sentirse perseguido por la idea de la muerte, que no lo abandona desde el año anterior:

> "Los amigos más cercanos de Mário de Andrade tal vez sepan, como yo, que en sus últimos años él repetía constantemente que moriría a los cincuenta y que no le interesaba vivir más allá de ellos. Después, debido a que había pasado enfermo el año de 1943, aplazó su muerte hasta los cincuenta y uno, explicando medio en serio y medio en broma que no sería justo morir a los cincuenta ya que el año de enfermedad no había sido vivido por él. Fue esa premonición asombrosa de la muerte la que en 1944 lo llevó a contarme varias veces su intención de ocuparse, ante todo, de su obra literaria, personalmente era la que le interesaba más en el conjunto de sus producciones. En cuanto al material folclórico que había recogido, ya no tenía tiempo ni paciencia para consagrarse a él: quedaba para mí, yo lo estudiaría después de que él muriese".
>
> (Oneyda Alvarenga - *Mário Andrade, un pouco*).

En los últimos tiempos, un hecho nuevo aumenta sus presentimientos sombríos: desde hacía algunos meses, un joven primo y ahijado, de poco más de veinte años, se encontraba en Italia luchando como piloto de la FAB (Fuerza Aérea Brasileña) en el frente de combate; Mário de Andrade vive inquieto por los riesgos constantes que amenazan a esa vida y el 15 de febrero escribe a Paulo Duarte, que se encontraba por entonces en los Estados Unidos:

> "Pero de pronto me sucedió esa cosa sentimentalmente desastrosa que fue la de tener un ahijado en la FAB, en pleno aire de Europa. Tú conoces mi hipersensibilidad enfermiza: puedes imaginarte lo que eso ha sido en mi vida. El desequilibrio exterior, esa especie de desánimo que sólo sabe esperar noticias, lo cual no sería muy dañino si no hubiera ese clima de eclosión inminente, algo nebuloso, insoluble pero estruendoso, que me convulsiona, como si su propio avión pasase a dos metros de mí. Hay momentos en que me invade un miedo terrible, terror real de morir... no sé cómo decirlo, porque si está lejos de ser miedo ante *mi* propia muerte, lo está también de ser miedo por la muerte de él. Tengo, apenas, un miedo vago pero nitidísimo de que algo va a morir. Tal vez no sea otra cosa que el inconsciente supersticioso que me impide

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*
B: Vargas depuesto por movimiento militar. Convocatoria a elecciones. Tercera República. Entra en funcionamiento como empresa estatal la Compañía Siderúrgica Nacional. A. Cándido: *Brigada ligera.* Primer Congreso Brasileño de Escritores (San Pablo, 22-26/I). *AL:* Medina Angarita derrocado en Venezuela por Junta Revolucionaria presidida por R. Betancourt. Arévalo presidente de Guatemala. Argentina declara la guerra al Eje. Allende, senador por el Partido Socialista en Chile. Vilariño: *La suplicante.* G. Arciniegas: *Biografía del Caribe.* V. Gerbasi: *Mi padre el inmigrante.* P. Henríquez Ureña: *Las corrientes literarias en la América hispánica.* Gabriela Mistral Premio Nobel de Literatura.	Ofensiva final de los Aliados: los franceses llegan al Danubio, los anglocanadienses a Bremen, los norteamericanos al Elba. Hitler, Goebbels y otros jerarcas nazis se suicidan: rendición de Alemania. Ejecución de Mussolini en Italia. Fusión de las tropas rusas y norteamericanas. Los rusos en Berlín. Conferencias de Yalta, San Francisco y Potsdam. Yugoslavia se convierte en República. Formación de la Liga Arabe. Creación de la República Democrática de Vietnam. Oposición comunista a los proyectos constitucionales de De Gaulle en Francia. Primeras medidas de sovietización en Alemania oriental. Triunfo laborista en Inglaterra. Muerte de Roosevelt: lo sucede Truman. Bomba atómica sobre Hiroshima y Nagasaki: destrucción de las ciudades y muerte en masa de civiles. Japón se rinde. Procesos de Nuremberg. Formación de la ONU. Sartre: *Los caminos de la libertad.* Vittorini: *Hombres y no.* Prévert: *Palabras.* Rossellini: *Roma, ciudad abierta.* Sartre funda *Los Tiempos Modernos.* Muere Valery.

fijar con nitidez la visión de su muerte. Está claro que tengo un miedo horrible de que muera, pero no es ese MIEDO que me asalta por momentos; momentos breves pero que me destrozan durante días. Y a raíz de eso estoy viviendo una vida miserable en la que todo me sale mal".

(Carta de Mário de Andrade a Paulo Duarte del 15-II-1945, recibida cinco días después de su muerte).

La muerte que temía para su ahijado estaba, en realidad, acechándolo a él, y él la previó de manera desamparada en la más grave y dramática de todas sus "meditaciones", *A Meditação sobre o Tietê*. Este poema, terminado el 12 de febrero, en que se ve, revirtiéndose sobre su principio, a las aguas barrosas, "completas en el bien y en el mal" de su río, sella como un testamento el trayecto atormentado de su vida; trece días más tarde, un domingo en la noche, muere repentinamente en su casa de la calle Lopes Chaves.

Tenía 51 años y cuatro meses.

"Con él desapareció del escenario terrestre el más grande de los poetas brasileños contemporáneos. Para quien, como yo, tuvo la dicha de conocer su corazón de amigo, se partió con su desaparición uno de los raros lazos que dan valor a la vida.
Espíritu audaz y a la vez hombre radicado con el alma entera en su tierra, de la cual no desconocía un solo secreto, provenía de los estudios musicales. Por lo tanto, por instinto y por formación, iba hacia los seres y las cosas con el anhelo de descubrir su canto y extraer de ellos contrastes y armonías (...).
Además de la música y las letras, solía reflexionar asimismo con gran agudeza sobre las artes figurativas y la arquitectura, y perdurará como uno de los ensayistas más inspirados, mejor documentados, más sagaces y más brillantes de este siglo. Espíritu amante de lo concreto, su gusto ardiente y festivo por el color, su arrebato y atormentado sentido de la plástica, no sólo le sentaban naturalmente bien, sino que además lo llevaron a discernir en forma inmediata cómo era posible descubrir, en todas las artes, el camino por el cual el Brasil, desde hacía tres siglos, venía buscando y encontrando un lenguaje propio".

(Giuseppe Ungaretti, *Il deserto e dopo*, Prose di viaggio e saggi. Arnoldo Mondadori Editore, 1961).

Brasil y América Latina	*Mundo exterior*

BIBLIOGRAFIA

A. OBRAS DE MÁRIO DE ANDRADE

Há uma gota de sangue em cada poema. São Paulo, Pocai & Cia., 1917.

Paulicéia desvairada. (Poesía). São Paulo, Casa Mayença, 1922.

A escrava que não é Isaura. (Discurso sobre algumas tendências da poesia modernista). São Paulo, 1925.

Losango Cáqui ou Afetos militares de mistura com os porquês de eu saber alemão. (Poesía). São Paulo, Casa Editora Antônio Tisi, 1926.

Primeiro Andar. (Contos). São Paulo, Casa Editora Antônio Tisi, 1926.

Clã do Jaboti. (Poesia). São Paulo, 1927.

Amar, verbo intransitivo. Idílio. São Paulo, Casa Editora Antônio Tisi, 1927.

Macunaima, o herói sem nenhum carater. Rapsódia. São Paulo, 1928.

Ensáio sobre a música brasileira. (Estética y folclor). São Paulo, I. Chiarato & Cia. Editores, 1928.

Compêndio de História da Música. São Paulo, L. G. Miranda, 1929.

Remate de Males. (Poesia). São Paulo, 1930.

Modinhas imperiais. (Colección de 15 romanzas brasileñas de salón, escogidas, prologadas y anotadas por el autor). São Paulo, Casa Chiarato, L. G. Miranda Editôra, 1930.

Música, doce música. (Estudios). São Paulo, L. G. Miranda Editôra, 1933 na página de rosto, e 1934 na capa.

Belazarte. (Contos). São Paulo, Editora Piratininga S. A., 1934.

"Luciano Gallet" — Introdução a Luciano Gallet, *Estudos de Folclore,* Rio de Janeiro, Carlos Wehrs & Cia, 1934.

Orígens das danças-dramáticas brasileiras (excerpto). Separata de la *Revista Brasileira de Música,* Volume II, 1º fascículo, março, 1935.

O Aleijadinho e Álvares de Azevedo. (Ensayos). Rio de Janeiro, R. A. Editôra, 1935.

Cultura musical. Oração de paraninfo. Separata de la *Revista do Arquivo* nº 26, São Paulo, Departamento Municipal de Cultura, 1936.

A música e a canção populares no Brasil. Separata de la *Revista do Arquivo,* nº 19, São Paulo, Departamento Municipal de Cultura, 1936.

Festa do Bom Jesus de Pirapora e *O samba rural paulista.* (Folclor). (Mário Wagner Vieira da Cunha e Mário de Andrade). Separata de la *Revista do Arquivo,* nº 41, São Paulo, Departamento Municipal de Cultura, 1937.

Anteprojeto de língua padrão para o canto erudito. (Opúsculo). 1er. Congreso de Lengua Nacional Cantada, São Paulo, Departamento Municipal de Cultura, 1937.

Normas para a pronúncia da língua nacional do canto erudito. Separata da *Revista do Arquivo,* nº 34, São Paulo, Departamento Municipal de Cultura, 1937.

Os compositores e a língua nacional. Separata de los Anales del 1er. Congreso de Lengua Nacional Cantada, São Paulo, Departamento Municipal de Cultura, 1938.

A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos. Separata de los Anales del 1er. Congreso de Lengua Nacional Cantada, São Paulo, Departamento Municipal de Cultura, 1938.

Namoros com a medicina. (Crítica y folclor). Porto Alegre, Livraria d'"O Globo", 1939.

Cândido Portinari, in Catálogo da Exposição do Ministério da Educação, 1939.

A expressão musical nos Estados Unidos. (Crítica). Lições da Vida Americana nº 3. Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro, Leuzinger S. A., s/f [1940].

Poesias, São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1941.

Música do Brasil. (Historia y folclor). Curitiba-São Paulo-Rio, Editôra Guaíra Ltda, Coleção Caderno Azul, 1941.

A Nau Catarineta. (Folclor). Separata da *Revista do Arquivo,* volume 73, São Paulo, Departamento Municipal de Cultura, 1941.

Atualidade de Chopin. (Clase inaugural, pronunciada en el Conservatorio Dramático y Musical de San Pablo). Separata da *Revista do*

Arquivo, nº 86, São Paulo, Departamento Municipal de Cultura, 1942.

O movimento modernista. (Conferencia leída en el Salón de Conferencias de la Biblioteca del Ministerio de Relaciones Exteriores del Brasil). Rio de Janeiro, edição da Casa do Estudante do Brasil, 1942.

Pequena História da Música. São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1942 (4ª ed. del *Compêndio de História da Música,* corregida y aumentada).

Os filhos da Candinha. (Crónicas). São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1943.

Aspectos da Literatura Brasileira. (Crítica). Rio, Americ-Edit., 1943.

Lasar Segall. Introdução ao Catálogo da Exposição do Ministério da Educação, São Paulo, São Paulo Editôra Ltda, 1943.

O Baile das Quatro Artes. (Ensayos). São Paulo, Livraria Martins Editôra, s/f [1943].

Obras Completas, 20 volúmenes. São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1944-1966.

Belazarte (2ª ed.) Americ-Edit., 1944.

Lira Paulistana (Poesía) seguida de O Carro da Miséria. São Paulo, Livraria Martins Editôra, s/f [1945].

Padre Jesuino do Monte Carmelo. (Estudio de la vida y obra de un pintor paulista del s. XVIII). Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Saúde, Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Publicação nº 14, 1945.

"Shostakovich". Introdução ao livro de Victor Seroff, *Dmitri Shostakovich.* Rio de Janeiro, Empresa Gráfica "o Cruzeiro" S. A., 1945.

O empalhador de passarinho. (Crítica). Vol. XX, *Obras Completas,* São Paulo, Livraria Martins Editôra, s/f [1945].

Poesias Completas. Vol. II, *Obras Completas,* São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1955.

Curso de Filosofia e História da Arte. (Publicación mimeografiada de notas de aula, seguidas del "Anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional"). São Paulo, Centro de Estudos Folclóricos, G.F.A.U., 1955.

Contos Novos. Vol. VII, *Obras Completas,* São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1956.

Cartas de Mário de Andrade a Manuel Bandeira. Rio, Organização Simões Editôra, 1958.

Danças Dramáticas do Brasil (3 tomos). Vol. XVIII, *Obras Completas*. São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1959. (Edición póstuma, organizada por Oneyda Alvarenga, de acuerdo con fichas y notas dejadas a ella por el autor).

Ensaio sobre a Música Brasileira. Vol. VI, *Obras Completas*, São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1962. (2ª ed. aumentada con "A música e a canção populares no Brasil).

Música de feitiçaria no Brasil. Vol. XIII, *Obras Completas*. Organización, introducción y notas de Oneyda Alvarenga, São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1963.

Música, doce música. Vol. VII, *Obras Completas*, São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1963. (2ª ed. aumentada con una serie de nuevos artículos y de la "Expressão musical dos Estados Unidos").

O Baile das Quatro Artes. Vol. XIV, *Obras Completas*, São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1963. (2ª ed. aumentada con "A Arte inglêsa").

Aspectos da Literatura Brasileira. Vol. X, *Obras Completas*. São Paulo, Livraria Martins Editôra, s/f [1965]. (2ª ed. aumentada con "Amor e medo", "O movimento modernista" y "Segundo momento pernambucano").

Aspectos da Música Brasileira. Vol. XI, *Obras Completas*, São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1965.

Aspectos das Artes Plásticas no Brasil. Vol. XII, *Obras Completas*, São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1965.

71 Cartas de Mário de Andrade, recogidas y anotadas por Lígia Fernandes, Rio, Livraria São José, s/f [1965 ?].

Poesias Completas. Vol. II. *Obras Completas*, São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1966.

Mário de Andrade escreve cartas a Alceu, Meyer e outros, reunidas y anotadas por Lígia Fernandes, Rio de Janeiro, Editôra do Autor, 1968.

Paulo Duarte: *Mário de Andrade por ele mesmo*. (Contiene la correspondencia activa y pasiva de Paulo Duarte con Mário de Andrade y la activa de Mário de Andrade con Sérgio Milliet). Prefacio de Antônio Cândido, São Paulo, Edart-São Paulo Livraria Editôra Ltda, 1971.

Mário de Andrade e Manuel Bandeira: *Itinerários*. Cartas a Alphonsus de Guimarães Filho, São Paulo Livraria Duas Cidades, 1974.

O Turista Aprendiz. (Diario de los 2 viajes al Amazonas). Establecimiento de texto, introducción y notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.

Taxi e crônicas no Diário Nacional. Establecimiento de texto, introducción y notas de Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.

O Banquete. Introducción de Sidney Coli y Luis Carlos da Silva Dantas. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.

B. OBRA TRADUCIDA DE MÁRIO DE ANDRADE

Poemas do *Clã do Jaboti,* trad. de Ignez Teltscher in *Von der Brasilianischen Seele,* Rio de Janeiro, *Deutsche Zeitung,* 1938.

Fraulein — trad. de Margaret Richardson Hollingsworth. Macaulay, New York, 1933.

Poesie ispirate dall'amica — (1929-1930). Trad. de Giuseppi Ungaretti, in *L'Approdo,* Revista trimestrale di lettere ed arti, Ano III, numero 1, Gennaio-Marzo, 1934, Edizione Radio Italiana.

La Canción y la Música populares en el Brasil. Publicación del Consulado Brasileño, Uruguay (1936). [Traducción francesa de este ensayo *in Folclore Musical,* Institut International de Coopération Intellectuel, Paris (8e), 1939].

La música y la canción populares en el Brasil. Trad. de Alarcón Fernández, Rio de Janeiro, Colección de Monografías Brasileñas, Imp. Nacional, Ministerio de Relaciones Exteriores, División de Cooperación Intelectual, 1942.

La expresión musical de los Estados Unidos. Colección Problemas Americanos, dirección de Newton Freitas, Patrocinio del Escritorio Comercial Brasil-Buenos Aires, 1942.

Música del Brasil — trad. de Delia Bernabó, Buenos Aires, 1944.

Introduction a la poésie ibéro-américaine, presentation et traduction par Pierre Darmangeat et A. D. Tavares Bastos, Le Livre du Jour, Paris, 1947, pgs. 339-349.

Lasar Segall of Brasil — First Exhibition — Textos de Mário de Andrade y Germain Bazin. Assoc. American Artists, New York, 1948.

An Introduction to Modern Brazilian Poetry, de Leonard S. Downes. São Paulo, Clube de Poesia do Brasil, 1954 (referencias, fotografía y poemas en versión inglesa).

"Nizia Figueira pour vous servir" *in Les 20 meilleurs nouvelles de l'Amérique Latine,* Paris, Ed. Seghers, 1958.

Hallucinated City, translated by Jack E. Tomlins, a bilingual edition, Vanderbilt University Press, 1968.

Macunaima — L'eroe senza nessun carattere. A cura de Giuliana Segre Giorgi. Adelphi, Milano, 1970.

Io sono trecento, tradduzione di Giuliana Segre Giorgi, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1973. (Antología de la obra poética).

Macunaíma (el héroe sin ningún carácter). Versión hispanoamericana de Héctor Olea, Barcelona-Caracas-México, Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral, S. A., 1977.

C. OBRAS SOBRE MÁRIO DE ANDRADE

ALVARENGA, ONEYDA: *Mário de Andrade, um pouco.* Rio, Livraria José Olímpio Editôra, 1974.

ANCONA LOPEZ, TELÊ PORTO: *Mário de Andrade: Ramais e Caminhos,* São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1972.

Macunaima: A margem e o texto, São Paulo, Hucitec, 1974.

Introdução e Notas in Mário de Andrade: *O Turista Aprendiz,* São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.

Introdução e Notas in Mário de Andrade: *Taxi e Crônicas no Diário Nacional,* São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.

BANDEIRA, MANUEL: "Mário de Andrade" in *Crônicas da Província do Brasil,* Rio, Editôra Civilização Brasileira, 1937.

"Mário de Andrade e a questao da Língua", in *De Poetas e Poesia,* Rio, Cadernos de Cultura, Serviço de Documentação, Ministério da Educação e Saúde, 1954.

BOSI, ALFREDO: *História Concisa da Literatura Brasileira,* São Paulo, Editôra Cultrix, 1970.

CAMPOS, HAROLDO DE: *Morfologia do Macunaima,* São Paulo, Editôra Perspectiva, Coleções "Estudos", 1973.

CÂNDIDO, ANTÔNIO y CASTELO JOSÉ ADERALDO: *Presença da Literatura Brasileira,* III vol. "Modernismo", 6ª ed. revisada y corregida, São Paulo-Rio, Difel, 1977.

COLI, JORGE y DA SILVA DANTAS, LUIS CARLOS: "Sobre O Banquete", introdução a *O Banquete,* São Paulo, Duas Cidades, 1977.

CHAMIE, MARIO: *Intertexto:* a escrita rapsódica-ensaio de leitura produtora. São Paulo-Brasil, Edição Práxis, 1970.

DUARTE, PAULO: *Mário de Andrade por êle mesmo,* Edart, São Paulo, Livraria Editôra, Ltda., 1971.

FERES, NITES THEREZINHA: *Leituras em francês de Mário de Andrade,* São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, 1969.

LAFETÁ, JOAO LUÍS: *1930: A Critica e o Modernismo.* São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1974.

LIMA, ALCEU AMOROSO (Tristao de Athayde): "Gente de amanhã" in *Estudos,* 3ª série, Rio, edição de "A Ordem", 1930.

"Remate de Males" in *Estudos,* 5ª série, Rio, Editôra Civilização Brasileira, 1933.

"Os novos de 1927", in *Estudos,* 2ª série, 2ª edição, Rio, Editôra Civilização Brasileira S. A., 1934.

"Romancista ao Sul", in *Estudos,* 2ª série, 2ª edição, Rio, Editôra Civilização Brasileira S. A., 1934.

PROENÇA, CAVALCANTI: *Roteiro de Macunaima,* São Paulo, Editôra Anhembi, Ltda., 1955.

ROSENFELD, ANATOL: *Texto, Contexto* (ensaios), São Paulo, Editôra Perspectiva, 1969.

SCHWARZ, ROBERTO: A sereia e o desconfiado, Rio, Editôra Civilização Brasiliera S. A., 1965.

WISNIK, JOSÉ MIGUEL: *O côro dos contrários.* A música em tôrno da Semana de 22. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1977.

INDICE

PROLOGO, por *Gilda de Mello e Souza* IX

MACUNAIMA

I. Macunaíma 3
II. Mayorcito 6
III. Ci, madre de las matas 12
IV. Boiúna - Luna 15
V. Piaíma 21
VI. La francesa y el gigante 29
VII. Bembé - Macumba 35
VIII. Vei, la sol 41
IX. Carta a las Icamiabas 46
X. Paui - Pódole 54
XI. La vieja Ceiucí 59
XII. Vende - Bute, chopisón y la injusticia de los hombres 70
XIII. La piojosa de Yigué 76
XIV. Muiraquitán 81
XV. El mondongo de Oibé 88
XVI. Uraricoera 96
XVII. Osa mayor 104

Epílogo 111

Notas a Macunaíma 113

CUENTOS

BELAZARTE

Nizia Figueira, para servirlo (1925) 153
¿Que no sufren los niños? ¡Vaya si sufren! (1926) 166

CUENTOS NUEVOS

Primero de Mayo (1934-1942) 179
El pavo de Navidad (1942) 188
El pozo (1942) 194
Notas a los Cuentos 208

ENSAYOS – ARTICULOS CARTAS

ENSAYOS y ARTICULOS

El Aleijadinho (1928) 215
Evolución social de la música en Brasil (1939) 236
Los congos (1935) 257
La poesía en 1930 (1931) 276
El movimiento modernista 292
Sobre el dibujo 314
De la hipocresía (23-VIII-1939) 318
La zorra y el testón (27-VIII-1939) 322
La modinha y Lalo 328
La desnivelación de la modinha 333
Santo Tomás y el caimán 338
El mejor músico (20-V-1943) 340
Castro Alves 345

CARTAS

A Carlos Drummond de Andrade (10-XI-1924) 358
A Antonio Cándido (18-I-1943) 361
A Manuel Bandeira (1925) 366
Notas a los Ensayos, Artículos y Cartas 375
Relación de los nombres citados... 383

CRONOLOGIA 393
BIBLIOGRAFIA 521

Editorial: Biblioteca Ayacucho
Año de publicación: 1979
Lugar de publicación: Caracas, Venezuela
ISBN-10: 8466000232
ISBN-13: 978-8466000239